



Congreso Internacional  
**CALLE DE LA AMARGURA**

Venerable, Real y Devota Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre  
Jesús de Los Afligidos y María Santísima de Los Desconsuelos

Ramón de la Campa Carmona  
Coordinador



# CALLE DE LA AMARGURA

Historia, espiritualidad, devoción, arte





**RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA**  
**coordinador**



ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

# **CALLE DE LA AMARGURA**

**Historia, espiritualidad, devoción, arte**

**Cádiz, 5 al 8 de diciembre del 2019**

***Edita:***

Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos

***Diseño y maquetación***

Páginas del Sur S.L.

***Imprime***

Artes Gráficas Moreno

***Depósito legal***

CA 530-2019

***ISBN***

978-84-09-16669-5

El presente libro compila una serie de trabajos inéditos que, como se explica en su prólogo, fue objeto de un arbitraje ciego externo, llevado a cabo a través del Comité científico del Congreso Calle de la Amargura

© Reservados todos los derechos. Este libro no puede ser reproducido ni total ni parcialmente sin permiso escrito.

Copyright de los textos y de las fotos: sus autores, a no ser que se indique.


**ÍNDICE**

<b>Presentación</b> .....	11
<b>Prólogo</b> .....	13
<b>Juan Enrique Sánchez Moreno</b> El Dolor de María en sus Desconsuelos .....	15
<b>Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández</b> El dolor compartido. Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos .....	25
<b>Rafael Leopoldo Aguilera Martínez Oña</b> Un momento estelar en la devoción almeriense: IV estación del viacrucis. Jesús Nazareno se encuentra camino del Calvario con su dolorosa Madre .....	51
<b>José Manuel Arroyo de los Reyes</b> La devoción a Jesús Nazareno en la Ciudad de Huelva. Formas externas y aparato procesional a finales del siglo XIX .....	83
<b>Martino Michele Battaglia</b> Il Venerdì Santo a Serra San Bruno tra certosini e francescani. Demologia ed etnistoria.....	109
<b>Antonio Bonet Salamanca</b> Encuentros de Pasión en la España de la segunda mitad del siglo XX .....	139
<b>Antonio Cabrera Rodríguez</b> 'Las Agachaditas' o 'El Encuentro' de la Hermandad de Jesús Nazareno de Utrera y otras ceremonias religiosas de Semana Santa .....	159
<b>Germán Calderón Alonso</b> El drama de la Pasión en Dos Hermanas. De la calle de la Amargura al Calvario.....	193
<b>Ramón de la Campa Carmona</b> El Viacrucis, Jerusalén importada, difusor de la escena del Encuentro en la calle de la Amargura.....	221
<b>Manuel Clavijo Andújar</b> La ceremonia del Encuentro en la antigua Semana Santa de Morón de la Frontera.....	257
<b>José Cuesta Mañas</b> Pasmo, Contra-Pasmo y Contra el Pasmo .....	263

<b>Pedro Manuel Fernández Muñoz</b> Hacia el Encuentro en la Via Dolorosa. El paso de la Virgen de la Amargura de Sevilla.....	281
<b>José Alberto Fernández Sánchez</b> El Encuentro camino del Calvario: arte y dramaturgia en el antiguo Reino de Murcia.....	313
<b>Javier García-Luengo Manchado</b> El abrazo del Hijo y la Madre en la Vía Dolorosa. La actualización del dolor trascendente en las artes del siglo XX.....	351
<b>Francisco García Marco</b> La Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí: un templo de transición al neoclásico para el último gran Encuentro Doloroso del barroco español. ....	369
<b>Giuseppe Giordano</b> O acerbo incontro. Il dolore di Maria nella tradizione musicale siciliana.....	397
<b>Ángel Guisado Cuéllar</b> Recepción de la iconografía de la “Calle de la Amargura” en Hispanoamérica y territorios españoles de Ultramar en el siglo XVIII.....	425
<b>Antonio Jesús Jiménez Sánchez y Miguel Norbert Ubarri</b> El encuentro de Jesús con María camino del Calvario en los escritos de Sor María del Socorro Astorga Liceras, religiosa mínima de Archidona (Málaga).....	437
<b>Domingo A. López Fernández</b> La Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura. Visión y símbolos de los pasos de Pasión en la Semana Santa motrileña .....	459
<b>Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz</b> ‘La Calle de la Amargura’: piedad devocional y procesional andaluza (siglos XVII y XVIII).....	487
<b>Juan Luque Carrillo</b> Notas sobre una representación italiana de la Calle de la Amargura en la Catedral de Córdoba.....	519
<b>Antonio Martín Pacheco</b> Música y Religiosidad Popular en Andalucía en torno a la Calle de la Amargura. Del canto litúrgico a la saeta flamenca.....	535
<b>Carlos Maura Alarcón</b> Entrelazadas las manos. La Virgen de los Desconsuelos y la iconografía de la Dolorosa en el Cádiz dieciochesco.....	567



**Fernando de la Maza Fernández**

Encuentros y desencuentros en la procesión del Nazareno en Carmona durante el Barroco. .... 581

**Antonio Morón Carmona**

La subida a la Colegiata de las hermandades de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores: dilucidación sobre una ceremonia perdida en Osuna. .... 611

**Roberto Maria Naso Náccari Carlizzi**

Il canto pasquale orologio della tradizione orale Jonadese..... 637

**Manuel Peláez del Rosal**

Una secuencia pasionista: De la calle de la Amargura al Calvario en un imaginario popular barroco..... 649

**Pedro Luis Pérez Frías**

Liturgia y teatralidad en la comarca de La Loma (Jaén). La ceremonia del Paso en Baeza..... 665

**Francisco Javier Quintana Álvarez**

La 'Vía Sacra Dolorosa de la Sacratísima Virgen María', de Fray Miguel Jerónimo Terrero (1751) ..... 693

**Manuel Antonio Ramos Suárez**

El 'Mandato' o Auto de Pasión. Las artes plásticas en una representación popular dramática en Marchena..... 717

**Marion Reder Gadow**

Teatro y devoción. El ceremonial de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús del Paso en Málaga..... 735

**Enrique Ruiz Portillo**

La tradición conservada del encuentro de Jesús y su Madre en Alcalá de Guadaíra. .... 773

**Valeriano Sánchez Ramos y Carlos Villoria Prieto**

Nuestra Señora de la Soledad de Puerta Vaga, de Manila (Filipinas)..... 797

**Juan Aranda Doncel**

Las cofradías nazarenas y las escenificaciones barrocas. El Encuentro de la Calle de la Amargura en la Diócesis Cordobesa..... 829



## DEL HERMANO MAYOR



**RAMÓN VELÁZQUEZ MELLADO.**  
*Presidente del Comité Ejecutivo del Congreso*



Venerable, Real y Devota Cofradía de Penitencia  
de Nuestro Padre Jesús de Los Afligidos y María  
Santísima de Los Desconsuelos



on el Congreso Internacional Calle de la Amargura finalizamos con digno broche de oro la conmemoración del III Centenario Devocional de esta cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos de Cádiz.

Con él hemos pretendido al tiempo de dar a conocer a Cádiz y al mundo la historia de la hermandad y la conservación de su magnífico y abundante patrimonio, estudiar el momento emotivo que se ha venido transmitiendo por la tradición del Encuentro de Jesús y María en la calle de la Amargura, y que ha supuesto también abordar el papel de María en la historia de la Salvación, su unión íntima con El Salvador y, por tanto, su mediación maternal.

El interés de este evento, además de toda su temática, nos viene marcado por el elenco de treinta y seis ponentes, especialistas en las temáticas que abordan, un lujo para poder cerrar este aniversario con los mejores especialistas, de diversa procedencia geográfica: del Sur de Italia, de Madrid, de Murcia y de todas las provincias andaluzas, que han abordado diversos enfoques sobre la IV Estación del Vía Crucis y sus protagonistas: Jesús con la Cruz a cuestras y María Dolorosa.

Es de justicia manifestar nuestro agradecimiento, en nombre mío y de la Junta de Gobierno, en primer lugar, al Presidente del Comité de Honor del Congreso, Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Rafael Zornoza Boy, Obispo de Cádiz y de Ceuta, y a sus integrantes, los Congregados de Honor: a la cabeza de ellos, al Rvdo. Sr. D. Juan Enrique Sánchez Moreno, Delegado Episcopal de Hermandades y Cofradías, que nos ha apoyado en todo; al M.ltre. y Rvdo. Sr. D. Jesús José García Cornejo, Canónigo de la Catedral y Arcipreste de Cádiz intramuros, nuestro párroco de San Lorenzo y Director Espiritual de esta hermandad; a Don Alfonso Caravaca de Coca, Director del Secretariado; a Don Juan Carlos Jurado Barroso, Presidente del Consejo Local de Hermandades y Cofradías; a Doña María del Mar Díez Mieres, Delegada de la Fundación Cajasol en Cádiz, y al Coordinador General Científico-Técnico del congreso y amigo, Ramón de la Campa Carmona, por hacer posible este acontecimiento y que las mejores enseñanzas se difundan y perduren en el tiempo a través de esta excelente edición.

Gracias a todos y a mi junta de gobierno y comité ejecutivo del congreso por su dedicación en este magno evento de aniversario.



## PRÓLOGO

RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA.

*Coordinador General Científico-Técnico del Congreso*



Este libro que tienes entre tus manos, amable lector, bien en el papel tradicional o en formato digital, es, en primer lugar, el fruto de un heroico empeño de una cofradía gaditana, que, como sus aguerridos antepasados ante la francesada, sin temerle a nadie ni a nada, sino tan solo a Dios, emprendieron la gran gesta académica de convocar un Congreso Internacional que tuviera como eje el estudio y profundización de su misterio titular, que no es otro que el Encuentro en la Calle de la Amargura del Nazareno con la cruz a cuestras, Nuestro Padre Jesús de los Afligidos, y de su Madre, María Santísima de los Desconsuelos.

Una gran amistad, desde décadas, une al que humildemente escribe estas líneas con los dirigentes de esta cofradía, a la que profeso desde siempre un gran cariño, y con la que ya he colaborado en muchas ocasiones. Y así se unieron con un sevillano de los de *fagamos una obra tal e tan grande que los que la vieren nos tomaren por locos*. Al pedirme opinión de cómo podrían enfocar la vertiente cultural religiosa de su III Centenario les propuse celebrar un Congreso Internacional que convirtiera a Cádiz durante cuatro días en un foro internacional de religiosidad popular.

Y se juntó, como se dice popularmente, el hambre con las ganas de comer. Y podemos, con orgullo decir ahora: *Consumatum est*. Durante cuatro días, teniendo como eje central el Encuentro de Jesús y de María en la Calle de la Amargura, expertos han analizado sus distintas vertientes: histórica –con una gran carga antropológica–, espiritualidad, devoción y artes, plásticas e inmateriales como la música o la dramaturgia sagrada.

Y como recuerdo imperecedero de estas enriquecedoras jornadas queda, como decíamos al principio, este libro, que por su calidad y variedad espero que no te defraude. En su elaboración hay muchas horas desinteresadas de investigación y una importante labor de coordinación.

Para acabar, no puedo más que felicitar a la Cofradía de Afligidos, con su Hermano Mayor a la cabeza, mi buen amigo tocayo, por haber avalado este ilusionante proyecto, y a la Fundación Cajasol, por su ayuda incondicional. Espero que no sea éste el último a celebrar para ahondar en el conocimiento de nuestras raíces, que nos iluminan nuestro propio ser, y construir con ello un mundo más humano y espiritual.



# EL DOLOR DE MARÍA EN SUS DESCONSUELOS

---

**Juan Enrique Sánchez Moreno**

*Delegado Episcopal de Hermandades y Cofradías, Cádiz*

## RESUMEN

**E**s innegable que ante la imagen dolorida de la Virgen de los Desconsuelos experimentamos un escalofrío que nos atraviesa el alma, al contemplar el sufrimiento de María ante la Pasión de su Hijo; especialmente en ese momento de indudable intensidad dramática del Encuentro de Nuestra Señora con su Hijo, camino de la crucifixión: Madre e Hijo unidos en la subida al altar del Calvario, donde Jesús iba a consumir su obra redentora.

Su dolor destila un mensaje profundo y humano que nos es común a todos, pues de una manera u otra el dolor se hace presente en nuestras vidas. Y desde la fe que profesamos no podemos, no debemos, permanecer ajenos al dolor del hermano. Así el Desconsuelo de la Virgen ante el sufrimiento del Justo, que es Jesús, compendia y resume en sí todos nuestros dolores y sufrimientos.

**M**aría de los Desconsuelos representa a la humanidad que intenta consolar con su presencia y cercanía a todos aquellos que caminan agobiados por el peso de sus cruces, de todos aquellos que son machacados por la injusticia, la crueldad o la arbitrariedad. Es la escena que contemplamos en el misterio de los Afligidos: la cercanía de la Virgen que comparte la pasión del Señor.

María, como imagen de la Iglesia<sup>1</sup>, evoca en los creyentes el deseo de estar al lado de todos los hombres y mujeres torturados por innumerables cruces, para transmitirles aliento, presencia liberadora, cooperación salvadora. Para todos los que formáis esta gran familia, la imagen del Señor de los Afligidos es la mejor síntesis de ese sufrimiento, al lado del que queremos permanecer.

Mirar a la Santísima Virgen de los Desconsuelos es mirar a la mujer fuerte que supo estar al lado de Jesús, el Liberador y el Solidario por excelencia, desde aquellos momentos en los que Simeón le vaticinó que el Niño sería un Rosal florido, pero con hirientes espinas que rasgarían su corazón<sup>2</sup>.

Y María así lo vivió: al buscar refugio con Él en Egipto; al perderlo en el Templo adentrándose en la voluntad del Padre; en la calle de la Amargura, donde se cruzaría con su Hijo una mirada de complicidad, de ánimo y afecto; en el Calvario donde, excluido y clavado en cruz, le acompañaba con el discípulo amado; cuando acogía su cuerpo, frío e inerte, ofreciéndolo ahora definitivamente al Padre, como ya había iniciado en el Templo; dejando –finalmente– su cadáver destrozado en el sepulcro, esperando contra toda esperanza.

Son escenas que perfilan a María de los Desconsuelos como la Madre Buena y Fiel que constantemente renovó su *Fiat*, el sí que pronunció en Nazaret, que fue renovado día a día y de forma especial en los momentos de persecución o rechazo. Junto al Hijo, fruto bendito de su vientre, María colaboró de forma única y admirable en el misterio de nuestra Redención.

Sobrecogen las portentosas imágenes que tallara el escultor holandés, afincado en Sanlúcar, Peter Stherling, en 1726, de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y la Santísima Virgen de los Desconsuelos y que vinieron a cubrir plenamente las necesidades devocionales y de culto que el cuadro fundacional, pintado por José Severino sobre la IV Estación del Viacrucis, había generado.

<sup>1</sup> Cfr. *Lumen Gentium*, 63.

<sup>2</sup> Cfr. *Lc.* 2, 34-25.



Sobrecoge ese abrazo del Señor a su Madre como sosteniéndola y compade-ciéndola, acogióndola en medio del dolor que ambos comparten y enviándola hacia el Gólgota, donde María entregaría su corazón Inmaculado y Dolorido junto a la ofrenda del Hijo, y nos recibiría, en la persona de Juan, a todos los bautizados como hijos, al tiempo que nos era entregada por el mismo Cristo, agonizante, como Madre.

Y en ese estar de María firme, llena de dolor y Desconsuelo al lado del Hijo que sufre por nuestros pecados, la mirada del Señor busca en medio de su pasión el rostro amable, cómplice y lleno de amor de su Madre y la mirada suplicante de María hacia el cielo, buscando fuerzas en el Padre, para acompañar a Cristo en su “hora”.

El encuentro entre Jesús y su Madre camino del suplicio del redentor expresa una honda espiritualidad cristiana. Por un lado, el sufrimiento de Nuestro Señor como *Varón de Dolores*<sup>3</sup>, cargando con el peso de la salvación del género humano que habría de consumarse en el árbol de la cruz. Y de otro, la participación en la obra de la redención de la Virgen.

Al decir que “*la Virgen María... es reconocida y venerada como verdadera Madre de Dios y del Redentor*”<sup>4</sup>, el Concilio Vaticano II destaca el vínculo existente entre la maternidad de María y la redención.

Después de haber tomado conciencia de la función maternal de María, a quien se había venerado en la doctrina y culto de los primeros siglos como la Madre virginal de Jesucristo y, por lo tanto, como Madre de Dios, en la Edad Media la piedad de la Iglesia y la reflexión teológica hicieron ver la cooperación que Ella tuvo en la obra del Salvador.

A finales del siglo II, San Ireneo<sup>5</sup>, discípulo de Policarpo, ya había señalado la contribución de María en la obra de salvación. Este Santo había entendido el valor que tenía el consentimiento de María al momento de la anunciación, reconociendo en la obediencia a, y fe en, el mensaje del ángel de la Virgen de Nazaret, la perfecta antítesis de la desobediencia e incredulidad de Eva, lo cual tuvo un efecto benéfico para el destino de la humanidad. De hecho, así como Eva causó la muerte, María con su “sí”, se convirtió en “causa de salvación” para sí misma y para toda la humanidad. Pero esta afirmación no tuvo un desarrollo consistente y sistemático por parte de los demás padres de la Iglesia.

<sup>3</sup> Cfr. Is. 53, 3-7.

<sup>4</sup> *Lumen gentium*, n° 53.

<sup>5</sup> Cf. *Adv. Haer.*, III, 22, 4; S. C. 211, 441.

En cambio, esta doctrina se elaboró sistemáticamente por primera vez a finales del siglo X, en la *Vida de María* escrita por un monje bizantino, Juan el Geómetra. Aquí se describe a María como unida a Cristo en la totalidad de la obra de redención, participando, según el designio de Dios, de la cruz y el sufrimiento por nuestra salvación. Ella permaneció unida al Hijo “*en cada acto, actitud y deseo*”<sup>6</sup>.

En Occidente, San Bernardo, fallecido en 1153, dirigiéndose a María, comenta la presentación de Jesús en el Templo: “*Ofrece a tu hijo, Virgen sacrosanta, y presenta el fruto de tu vientre al Señor. Para nuestra reconciliación con todo, ofrece la Víctima celestial agradable a Dios*”<sup>7</sup>.

Arnoldo de Chartres, discípulo y amigo de San Bernardo, iluminó particularmente el ofrecimiento de María en el sacrificio del calvario, al distinguir en la cruz “*dos altares: uno en el corazón de María, el otro en el cuerpo de Cristo. Cristo sacrificó su carne, María su alma*”. María se sacrificó espiritualmente en profunda comunión con Cristo, implorando la salvación del mundo: “*Lo que pide la Madre, el Hijo lo aprueba y el Padre lo concede*”<sup>8</sup>.

Dos altares en el Calvario, con dos corazones que estaban unidos desde la Encarnación, pero que ahora, encontrándose en la calle de la Amargura, han comenzado a consumir su entrega de amor y de obediencia al Padre, para la salvación de los hombres.

María cooperó a la Redención del género humano con Cristo de manera subordinada y secundaria, consintiendo a la Encarnación del Verbo en su seno y ofreciendo a Cristo en la Cruz al Padre para rescatar o redimir a la humanidad, sufriendo indeciblemente y “*conmuriendo*” místicamente con Él a los pies de la Cruz, tal y como la veneramos e invocamos en la Letanía Lauretana como *Reina de los Mártires*, dando el testimonio supremo de fidelidad y entrega al lado de su Hijo y sufriendo con Él en un extremo martirio espiritual que padeció en su alma. Por tanto, María es Corredentora secundaria y subordinada a Cristo.

Aparecen así en el Encuentro del Misterio de los Afligidos también una representación iconográfica de Jesús y su Madre como nuevos Adán y Eva. Los estragos causados por nuestros primeros padres por su falta de fe en la Palabra dada por Dios y por su desobediencia al orden querido por Dios, son restaurados por la fe, el amor y la obediencia de Cristo y María.

<sup>6</sup> Cf. *Life of Mary*, Bol. 196, f. 123 v.

<sup>7</sup> *Serm. 3 in Purif.*, 2: P. L. 183, 370.

<sup>8</sup> Cf. *De septem verbis Domini in cruce*, 3: P. L. 189, 1694.

San Pablo estableció un claro paralelismo entre Adán y Cristo. El primero introduce el pecado en el mundo. El segundo nos trae la salvación: *“Si, pues, por la transgresión de uno solo, esto es, por obra de uno solo, reinó la muerte, mucho más los que reciben la abundancia de la gracia y del don de la justicia reinarán en la vida por obra de uno solo, Jesucristo”*<sup>9</sup>.

Igualmente, conocemos que desde muy temprano los cristianos supieron ver la obvia relación entre la Eva del Génesis y la Virgen María del Nuevo Testamento. Así, San Justino Mártir escribe: *“Porque Eva, cuando era todavía virgen e incorrupta, habiendo concebido la palabra que recibió de la serpiente, dio a luz la desobediencia y la muerte: en cambio, la Virgen María concibió fe y alegría cuando el ángel Gabriel le dio la buena noticia de que el Espíritu del Señor vendría sobre ella y el poder del Altísimo la cubriría con su sombra, por lo cual lo santo nacido de ella sería Hijo de Dios; a lo que ella contestó: “Hágase en mi según tu palabra”*<sup>10</sup>. Y de la Virgen nació aquel al que hemos mostrado que se refieren tantas Escrituras, por quien Dios destruye la serpiente y los ángeles y hombres que a ella se asemejan, y libra de la muerte a los que se arrepienten de sus malas obras y creen en Él”.

Así todos nosotros al mirar el llanto bendito de nuestra Madre de los Desconsuelos deberíamos ver en él a tantas madres y mujeres de nuestro barrio de San Lorenzo y de Cádiz que sufren calladamente y día a día al lado del hijo que a duras penas lucha por salir de la redes de la droga, de aquel que muere marcado por el SIDA, o de aquel otro que en paro se consume por encontrar trabajo y poder llevar el pan a su casa.

Por eso escuchemos. Escuchemos, sí, a Jesús de los Afligidos: *“No lloréis por mí. Llorad, más bien por vosotras y por vuestros hijos...”* y *“Lo que hacéis a uno de estos más pequeños, me lo hacéis también a mí”*<sup>11</sup>.

No podemos permanecer de brazos cruzados, no podemos permanecer indiferentes ante el sufrimiento de Jesús en el hermano. Así que, vosotros, todos los que formáis la Hermandad de los Afligidos, junto con todos los miembros de vuestra Parroquia de San Lorenzo, debéis imitar a María, solícita servidora de los más débiles y desfavorecidos, debéis ser enfermeros que llevéis con María de los Desconsuelos la medicina, que es Cristo, a todos

<sup>9</sup> Rom. 5,17.

<sup>10</sup> Lc. 1, 38.

<sup>11</sup> Cfr. Lc. 23,27-31; Mt. 25,31-46.

los rincones de vuestra feligresía. Con María debemos llevar consuelo a todos los que pasan por las aflicciones de la vida.

Contemplar los Desconsuelos de Nuestra Señora es meditar sobre su amor, contemplar en la Madre un amor a Cristo como no ha existido nunca otro semejante. Un amor llevado, a la imitación de Cristo, hasta el extremo<sup>12</sup>.

Un amor que es ejemplar para todo cristiano. Desde la Madre podemos tener una visión más profunda de la misión del Hijo. Al contemplar sus dolores, queremos seguir a Aquélla que como ningún otro ser humano ha sabido ser discípula de Cristo.

Jesús se había marchado del hogar de Nazaret; desde el día en el que leyó el pasaje del capítulo 61 del profeta Isaías en la Sinagoga, emprendió un camino sin fin por aldeas y ciudades predicando en las sinagogas. Te llegaban noticias de que el pueblo lo admiraba y lo consideraba un Maestro que enseña con autoridad; no como los rabinos, escribas y sacerdotes.

Jesús, bien lo sabías Tú, es limpio y coherente, es valiente y está con los más pobres. Aquella manera de proceder era intolerable a los ojos de la casta sacerdotal y de la élite religiosa de Israel.

Todo se ha vuelto hostil contra Jesús: los Sumos Sacerdotes, escribas y fariseos buscan la ocasión para echarle mano. Y llega el momento: Judas, uno de los doce, vende a su Maestro por treinta monedas de plata.

La Víspera de Pascua, lo han prendido tras la última cena con los suyos y haber ido a orar en el Huerto de Getsemaní. Tras diversas tiras y aflojas, Pilato termina por ceder entregar a Jesús para que lo crucifiquen. Jesús tiene que ser elevado *“como la serpiente en el desierto”*, y se aproxima a su destino.

La noticia se extiende como la pólvora por Jerusalén. Jesús, el Nazareno, va a ser crucificado. Y Tú, Madre, sientes como todo se agolpa en tu cabeza, aturdida te echas a la calle, acompañada por el joven Juan, en busca del Hijo de tus entrañas: “¡Ay Jesús, mi Jesús!”

Madre, qué dolor al ver, cómo a lo lejos, tu Hijo viene tropezando por las calles de Jerusalén, cargando con un pesado madero a cuestas. Tú que lo había cuidado durante la niñez y conocías mejor que nadie el cuerpo del Señor, cada rasgo, cada gesto... ahora casi no lo reconoces.

En tu corazón de Madre, y como creyente, comprendes que Jesús no carga sólo con la Cruz. Son los pecados de la humanidad, los que carga en sus espaldas. Y así recuerdas al profeta Isaías: *“Fue Él quien tomó sobre si nues-*

---

<sup>12</sup> Cfr. Jn. 13, 1.

*tras enfermedades y cargó con nuestros dolores. El castigo de nuestra salvación pesó sobre Él y en sus llagas hemos sido curados*<sup>13</sup>.

Miremos a nuestro Salvador, que va a ser elevado en el madero de la Cruz. Sola, pues la familia lo rechaza y los discípulos han huido, afrontas, María, los últimos momentos de tu vocación como Madre del Redentor; el joven Juan es tu única compañía.

Como conclusión de todo lo expuesto hasta ahora, podemos decir que la Pasión de Cristo que celebramos cada Semana Santa es, también, la Pasión de María, vivida como sólo la puede vivir una Madre, olvidada de sí hasta el límite de las fuerzas humanas.

La podemos denominar, propiamente, la “Compasión de María” en la Pasión de Jesús. Es como el eco de la Pasión en su Corazón Doloroso e Inmaculado. Pasión y Compasión de amor.

Porque en la Pasión, que la Semana Santa rememora, hay dos personajes que pagaron con sus propias vidas el precio de nuestra Redención: Cristo, nuestro Salvador y Redentor, que con su purísima sangre, divina y preciosa, lavó nuestros pecados y nos abrió la puerta del Cielo.

Y María, la Madre, del Verbo Divino, que toma nuestra carne, Dolorosa, la corredentora, que por su amor inmenso hacia Jesús, padece su misma Pasión y agonía, y así consumida de dolor, inmersa en el cáliz de la sangre redentora de su Hijo, comparte plenamente el sacrificio salvífico de Jesús.

En verdad, la participación de María en el drama de la Pasión de Cristo hace profundamente humano ese acontecimiento y ayuda a los fieles a entrar en el misterio: la Compasión de la Madre hace descubrir mejor la Pasión del Hijo. Afirma el Concilio Vaticano II: María, “*sufre cruelmente con su Hijo único, y se unió a su sacrificio con corazón de Madre que, llena de amor, daba su consentimiento a la inmolación de su Hijo como víctima*”<sup>14</sup>.

No olvidemos que el Camino del Calvario, que nuestros pasos y procesiones nos recuerdan, una vez más, cada Semana Santa, no solo fue recorrido por Cristo. La Vía Dolorosa es también el camino que María recorre, acompañando y consolando a su Hijo.

Su compañía y su consuelo son silentes y escondidos: Ella camina, junto a su Hijo, presenciando todo el dolor de Cristo. María desde su lugar, vive la Pasión de su amado Hijo dándole la fuerza y la gracia de su amor.

<sup>13</sup> Is. 53, 4-5.

<sup>14</sup> *Lumen gentium*, 58.

¿Por qué sufrió tanto la Santísima Virgen María? Porque ambos Corazones (el suyo y el de su Hijo) eran y son uno. Por esta íntima unión, los sufrimientos de Cristo son los de su Madre, y los de María son los del Corazón de Cristo. Hay en Ellos una perfecta reciprocidad en el amor y en el dolor. Ellos sufren porque nos aman. Y sufren por nuestra indiferencia y falta de amor.







# EL DOLOR COMPARTIDO

NUESTRO PADRE JESÚS DE LOS AFLIGIDOS Y MARÍA  
SANTÍSIMA DE LOS DESCONSUELOS

---

**Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández**  
*Doctor en Historia del Arte, Cádiz*

## RESUMEN

**U**n breve recorrido por el devenir de la **Cofradía de Afligidos en los tiempos en los que surge y se consolida**, nos muestra como esta corporación ha sabido enraizar de forma muy especial en la identidad gaditana y mantener su vitalidad hasta nuestros días. El desvelo de sus cofrades supo dar forma a una escena plástica cargada de profundo contenido, en la que el dolor compartido es protagonista, y a través de ella lograron mostrar a los ciudadanos cuáles son sus inquietudes y qué mensaje quieren dar a conocer. La complejidad de este proceso refleja a su vez la del propio devenir del Cádiz dieciochesco, donde la tradición y el progreso se van entrelazando en un esperanzador camino ascendente, que dará paso a un mundo renovado.

**E**s bien conocido que los primeros años del siglo XVIII supusieron para la ciudad de Cádiz una etapa crucial en su devenir. El vertiginoso ascenso económico y social que había vivido la ciudad desde que se impulsó su total fortificación tras el desastroso asalto anglo-holandés de 1596, se vio notablemente respaldado y consolidado con el traslado desde Sevilla de la Casa de Contratación y Consulado de Indias en 1717.

La recién instaurada monarquía borbónica reconocía así una realidad que de hecho se venía ejerciendo desde décadas atrás y, en consecuencia, es en aquellos momentos iniciales cuando se ponen los cimientos del floreciente siglo de oro gaditano, que culminará de algún modo a inicios del XIX con la reunión de las Cortes del Reino y la elaboración de la primera constitución española.

La burguesía comercial jugará un evidente protagonismo social y entre sus componentes no hay que olvidar la presencia de un notable número de extranjeros. Estas circunstancias fueron labrando la configuración de un ambiente social proclive a lo novedoso y diverso, tanto en cuestiones de pensamiento como en gustos estéticos.

Pero no es menos cierto que pese a ello, y como es lógico, se hace evidente el predominio de los esquemas habituales en la Edad Moderna, en los que la religiosidad ocupa un lugar de privilegio. En este sentido, Cádiz contó, precisamente desde 1717, con la presencia de un gran prelado, Lorenzo Armengual de la Mota, quien impulsó notablemente a su diócesis, tanto desde el punto vista pastoral como del patrimonial<sup>1</sup>.

Una de las más notables iniciativas de Armengual fue la creación de la nueva ayuda de parroquia, San Lorenzo, con la que deseaba cubrir la atención diocesana al barrio de la Viña.

En este recinto también dio cobijo a varias corporaciones, entre las cuales se cuenta la devota cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos, a la que facilitó lugar para su retablo y entierro en 1727, y que desde entonces reside en dicho templo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sobre el episcopado de Armengual pueden consultarse: ANTÓN SOLÉ, Pablo *La Iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Cádiz, 1994 y MORGADO GARCÍA, Arturo, *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*, Cádiz, 1989.

<sup>2</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *El retablo y sus autores en el Cádiz de la Edad Moderna* (tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 1999, y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Documentos para la historia del arte en Cádiz*, Cádiz, 2007, pp. 205-207.

Aunque el origen de esta hermandad se remonta a algunos años antes, no cabe duda de que el obispo la alentó notablemente, siendo su deseo que su titular fuera el Nazareno de la Viña, zona habitada mayoritariamente por familias de pescadores y, por tanto, albergaba a los sectores más desfavorecidos económicamente de la ciudad<sup>3</sup>.

La fundación de la cofradía de Afligidos se debe a la devoción de un particular, Francisco de Mendoza, maestro enfardelador y cerero, especialmente devoto de la cuarta estación del Vía Crucis.

Mendoza era terciario franciscano y administraba la capilla de Nuestra Señora de las Angustias del Caminito; su inclinación hacia este pasaje hizo que idease dedicarle un retablo callejero, y para presidirlo encargó al pintor José Severino un lienzo en que se reflejase el encuentro de Jesús con su Madre en la calle de la Amargura.

El retablo fue situado en el entorno del hoy desaparecido convento de los Descalzos de San Diego, y se inauguró en 1719 con solemnes fiestas y procesión<sup>4</sup>. Si bien el lienzo ha llegado hasta nosotros, no se ha conservado la estructura que lo albergaba, que tras ser trasladada al interior del templo durante el siglo XIX, acabó desapareciendo más tarde. Un inventario realizado en 1762 nos ayuda a conocer su aspecto: “...*Un retablito de Madera pintado de morado con filetes de oro techado con dos pizarras con sus Bidrieras de Vidrio fino, Puertas y Llaves, un Farol que alumbrá las sag<sup>s</sup> Ymag<sup>nes</sup> de Jesús de los Aflig<sup>os</sup> y María ss<sup>ma</sup> de los Desconsuelos, y un cepillo al Pie donde se recogen las Limosnas de los Fieles para el costo del Aceite, y sera que en el se consumen, que todo a sus expensas costeó nro Herm<sup>o</sup> d<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> de Mendoza, como lo manifiesta en la declaración que hizo, e Ymbentario que entregó, y están colocadas en la esquina del Callejón de los Descalzos, y calle de Bestuario, de donde tubo el origen y fundaz<sup>on</sup> nuestra Cofradía...*”. Se incluye también en esta nota la descripción de diversas aplicaciones y exvotos de plata<sup>5</sup>.

Con el paso de los años la creciente devoción hacia estas imágenes fue potenciando la creación de una cofradía penitencial que, como se ha indica-

<sup>3</sup> De hecho la cofradía pretendió en 1759 utilizar el título de Nuestro padre Jesús Nazareno, lo que provocó las inmediatas protestas de la corporación del Nazareno de Santa María, por lo que finalmente se desistió de ello. Véase al respecto ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz*, Madrid, 1991, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibidem* y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *op. cit.*, pp. 209-210.

<sup>5</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *Patrimonio cultural en torno a la Hermandad de Afligidos* {cat exp}, Fundación Unicaja, Sevilla, 2019, pp. 6-7.

do, contó desde el principio con el apoyo del obispo.

Fue entonces, en 1726, cuando Mendoza acude al taller del escultor flamenco Pedro Rellins y le encarga el grupo de los Afligidos, al que poco más tarde incorporó las tallas de San Juan Evangelista, Santa María Magdalena y Simón de Cirene<sup>6</sup>.

Para el culto diario, se levantó en la capilla un retablo que se describe así en el inventario de 1762: “...*Un Retablo todo de Cedro colocado en el las Ymagenes nras Titulares que estas costeo tam<sup>en</sup> nro dho herm<sup>o</sup> fundador a sus expensas. Y el retablo la cofradía. En el nicho principal esta nro P<sup>e</sup> Jesus de los Afligidos de cuerpo entero en candelero: El de su Santi<sup>ma</sup> M<sup>e</sup> y S<sup>ra</sup> de los Desconsuelos: en el lado derecho S<sup>or</sup> S<sup>n</sup> Juan: en el del Yzquierdo S<sup>ta</sup> Maria Mag<sup>na</sup> y sobre el de Jesus esta colocada la Mujer Veronica y ensima de medio relieve el Padre eterno: quatro angeles: dos estípites, y la Mesa de Altar de vestir...*”. En 1769 se llevó a cabo el dorado del conjunto y se modificó buena parte de la calle central, creando una gran hornacina para dar mejor cabida a los titulares, todo ello según el gusto rococó<sup>7</sup>.

Una vez establecida en San Lorenzo y situadas las imágenes en el retablo, la cofradía vivió un temporada de postración, seguramente tras de muerte de Francisco de Mendoza.

No se tienen noticias de su recuperación hasta 1759, y los cofrades realizaron su primera estación de penitencia el treinta y uno de marzo de 1763. Gracias a una estampa realizada en 1772 por José Fernández, a devoción de Bernardo José Hurtado de Mendoza, conocemos el aspecto de aquel paso primitivo, que constaba de un canasto tallado y dorado de formas rococó sobre el que se disponían cuatro faroles de plata. Para las imágenes titulares se realizaron en esta etapa ricas vestiduras bordadas en oro, que han llegado hasta nosotros<sup>8</sup>.

En el grupo escultórico de los titulares, Rellins realizó un trabajo brillante, cargado de gran expresividad, donde evidencia su conocimiento de la labor del círculo roldanesco, que por aquellas décadas seguía siendo el favorito entre la clientela del entorno.

<sup>6</sup> Sobre el grupo escultórico véase: SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Peter Relingh. escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz, 2002, SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura genovesa: artífices del setecientos*. Cádiz, 2006 y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel y MORENO ARANA, José Manuel (2016): “El artista barroco Pedro Rellins: Revisión de su vida y su obra» *Laboratorio de Arte* 28, Universidad de Sevilla, pp. 219-241.

<sup>7</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *Patrimonio cultural...*, op. cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 43.

El autor muestra en su resolución el conocimiento de las fuentes escritas que inspiran su creación, pero parece evidente que las normas en tal sentido procederían del comitente.

En este proceso intervendría muy posiblemente el propio obispo Armengual, resultando así una creación absolutamente fiel al ideario devocional del momento y, a su vez, testimonio de los criterios estéticos en boga en la creación escultórica del Reino de Sevilla.

La devoción de Francisco de Mendoza por la cuarta estación del Vía Crucis, que coincide con el Cuarto Dolor de María, alcanza su plasmación a través de numerosos testimonios escritos que intentan acercar al fiel a aquel episodio y que seguro formaban parte de sus lecturas piadosas.

No se conocen los motivos por los que el fundador se inclinó por idear la veneración pública de este episodio de la Pasión en un mismo paso, que si bien es frecuente en los escritos y en las artes plásticas, no lo es tanto en los conjuntos procesionales, pues son escasos los ejemplos de los que se tienen noticias<sup>9</sup>.

Parece que la piedad popular se decantó más por mostrar a Jesús camino del Calvario en soledad o acompañado de Simón Cirineo o la Mujer Verónica, haciendo que María procesionase tras Él, bien sola o bien acompañada de San Juan, y, en ocasiones, también por María Magdalena.

En un momento determinado de la procesión, que es propia de la madrugada del Viernes Santo, los pasos de Jesús y María se encontraban en una ceremonia llena de emoción, que aún sigue celebrándose en multitud de localidades.

Tampoco aparece este episodio en los evangelios canónicos, como tantos otros de éxito, sirvan de ejemplo los correspondientes a Longinos o la Mujer Verónica, que se fueron formando posteriormente, muchos de ellos en los *evangelios apócrifos*.

En más de una ocasión esta circunstancia provocaría algún tipo de recelo

---

<sup>9</sup> Es posible que así se concibiera la desaparecida cofradía sevillana del Cristo del Perdón y la Pura y Limpia Concepción de la Oliva. Radicaba desde mediados del siglo XVI en la Casa Grande de San Francisco y desapareció a mediados del XVII. Sus imágenes mantuvieron la devoción e incluso se realizó una estampa abierta por Amat en 1784, donde se aprecia una disposición semejante a la del misterio de Afligidos. Cfr. DEL CASTILLO UTRILLA, María José, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Arte Hispalense, Diputación Provincial, Sevilla, 1988, pp. 76-77. Según Bermejo, daba culto al Señor con la cruz a cuestas ayudado por el Cirineo, la Santísima Virgen y San Juan. BERMEJO CARBALLO, José, *Glorias religiosas de Sevilla*, Imprenta Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 278-283.

en quienes tenían a su cargo las reflexiones piadosas, pero, lejos de provocar una posible controversia, la retórica encontraba en ello un valioso recurso.

Es el caso de lo recogido en 1723 por el catedrático de Salamanca y canónigo de la catedral de Ávila, José Eugenio de Zayas y Godos, a propósito de no reflejar los evangelios canónicos este pasaje.

Esta opinión se recoge en un extenso libro dedicado a la devoción de los Dolores de la Virgen, que muestra una especial atención a la V. O. T. de los Siervos de María: “...*Infiérese mayor gravedad de este Dolor del silencio de los Evangelistas y de lo poco que escriben sobre este suceso... buen consuelo para un afligido! Callar, y llorar sin hablar una palabra, más es aumentar la congoja que disminuir la pena*”<sup>10</sup>.

Se va forjando así un relato dinámico con capacidad casi ilimitada de enriquecerse continuamente, muestra de la gran vitalidad y vigencia de estas obras, que ocupaban un lugar muy destacado en las bibliotecas de religiosos y laicos.

Tomando como punto de partida lo recogido en los evangelios apócrifos, el episodio se incluye en la recensión tardía del *Acta de Pilato*, que suele fecharse a mediados del siglo IV<sup>11</sup>.

Se relata en los siguientes términos: “...*Juan iba siguiendo el triste cortejo, pero luego se fue corriendo a toda prisa a dar cuenta a la Virgen de lo que pasaba, pues se encontraba ignorante de ello. Al oír la Virgen el relato, quedó transida de dolor y se fue enseguida, acompañada por Juan y por Marta, María Magdalena y Salomé, a la calle de la Amargura. Al ver la comitiva, preguntó a Juan cuál era su hijo. El se lo señaló, diciéndole que era el que llevaba la corona de espinas las manos atadas. La Virgen que lo divisó, a Jesús, cayó desmayada hacia atrás y estuvo bastante tiempo en el suelo. Cuando se reanimó, comenzó a prorrumpir una serie de estremecedoras exclamaciones y a golpear su pecho. Los judíos al ver este espectáculo, quisieron alejarla; pero María permaneció firme junto a su Hijo...*”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> DE ZAYAS Y GODOS, José Eugenio, *Trenos marianos, ponderaciones compasivas, y discursos dolorosos, en que se trata de las aflicciones, penas, y dolores, de María Santísima Nuestra Señora. Especialmente de los Siete Dolores...*, Valladolid, Imprenta de Alonso del Riego, 1722, pp. 229-230. Conviene recordar que la V.O.T. de Siervos de María se estableció casi a la vez que Afligidos en la Iglesia de San Lorenzo, siendo un gran promotor el propio obispo Armengual. Véase al respecto: MILLÁN POZO, José Antonio, “Historia de la Orden Seglar de los siervos de María, V. O. T. de María Santísima de los Dolores en Cádiz” en: *Seglares Servitas en Cádiz*. Orden Seglar Siervos de María de Cádiz, Cádiz, 2002, pp. 23-41.

<sup>11</sup> DE SANTOS OTERO, Aurelio, *Los evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, B.A.C., 1991, pp. 392-393.

<sup>12</sup> *Actas de Pilato* (rec.B), X, 1.

Queda clara la intención de dramatizar la sucinta información de los textos canónicos, amoldándose así a los gustos de la piedad popular que se decantaba por visualizar con estos emotivos relatos los episodios descritos.

En las *Meditaciones de Vita Christi*, obra escrita por Pseudo-Buenaventura hacia 1300 y publicada a finales del siglo XV, observamos cómo estos recursos son ya mucho más variados y dinámicos: “... *Esto dixo estando cerca de la puerta de la ciudad, donde su afligida Madre le vino á encontrar, acompañada de su amado Discípulo San Juan, de la Magdalena, y de muchas otras, que por el merecimiento de su hijo, la acompañavan, llorando todas amargamente... Ella havia estado presente quando Pilato le mostró al pueblo coronado de espinas, y vestido de una vieja púrpura, y havia también oído, Crucificadle, Crucificadle, pero no le pudo ver a causa del pueblo, de suerte que viendo la gente que iba azia el monte Calvario, ella dixo a su sobrino San Juan: Sobrino mío, hazme este bien que yo pueda aun ver una vez á mi querido hijo antes que muera, á cuyo mandamiento quizo obedecer (no pudiendo dezilla nada por el dolor que Él sufría) tomándola de la mano la llevó por una cierta calle á la puerta de la ciudad, y la ocasión se presentó, de suerte que en llegando Jesu CHRISTO llegava al mismo tiempo con los dos ladrones, que habían sido condenados con el. Por esta causa la bendita Señora levantando sus ojos de lexos, para verle en medio de la priesa, ella le vido cargado de su pesante Cruz, de suerte que apesgado hasta tierra no se podía levantar. Y queriéndose acercar para hablarle no pudo, á causa del gran dolor que la afligía, de manera que en esta agonía ella cayó como muerta a sus pies, cosa que no fue menos amarga a Jesu CHRISTO que dolorosa, y hechando su vista en ella, y queriendo mostrar que el sentía la pena, que ella padecía gravada en su corazón; cayó también todo cargado con su Cruz...*”<sup>13</sup>.

Es inevitable que al leer estos párrafos se haga presente la famosa obra de Juan de Valdés Leal *La Virgen con San Juan Evangelista y las Tres Marías camino del Calvario* (1657-1659), conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en la que el autor supo recoger el influjo de estas narraciones, creando una de sus pinturas más destacadas<sup>14</sup>.

El mismo pintor abordó en varias ocasiones la escena de Jesús cargado con la cruz, en alguna de las cuales se recoge el encuentro con su Madre.

<sup>13</sup> PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo*, Francisco Poppens, Bruselas, 1659, p.159-161.

<sup>14</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1988, pp. 95-98 y 239.

Muy cercana a su estilo, si no de su propia mano, es la versión conservada en el convento de San Francisco de Cádiz en la que María aparece arrodillada frente a Cristo<sup>15</sup>.

El más destacado ejemplo de dicha iconografía es la pieza realizada por Rafael de Urbino para la Iglesia de Santa María de las Angustias de Palermo en torno a 1515-16 y que hoy se conserva en el Museo del Prado.

Durante mucho tiempo se ha interpretado que este cuadro, conocido como *El Pasma de Sicilia*, representaba el desmayo de María descrito en los textos tradicionales, pero las investigaciones de Eva Bettina Krens niegan esta circunstancia. Dicha autora plantea la relación de la obra de Rafael con el escrito del dominico Tomasso de Vio Cajetano, *De spasmo beatae virginis Mariae*, fechado en 1506, en el que se defiende la compostura de la Virgen, que encuentra energías para intentar ayudar a Jesús<sup>16</sup>.

El profundo dolor de María, tanto desmayada como firme, encaja perfectamente con la idea de la *Compassio Mariae*, o pasión paralela de la Virgen, según la cual padeció como *Martyr in Anima* todos los sufrimientos de su hijo.

El concepto fue defendido por muchos de los autores que dedicaron sus trabajos a la exaltación mariana y así nos lo recuerda el obispo de Cádiz José de Barcia y Zambrana en uno de sus sermones dedicado a la Virgen de los Dolores: “...Fue Mártir de los Mártires (dice Guerrico) por los Dolores que tuvo su alma purísima en la Pasión de su unigenito...”<sup>17</sup>.

Así es como aparece en el grupo de los Afligidos la Virgen de los Desconsuelos, en continuo diálogo con Jesús, que extiende uno de sus brazos por su espalda buscando un apoyo, siguiendo de este modo la idea expuesta por Tomasso di Vio Cajetano.

Los cofrades, y especialmente su fundador, Francisco de Mendoza, elegirían las advocaciones de los titulares inspirados en la letanía lauretana: *Consolatrix Afflictorum*, aunque modifican el de la Virgen por Desconsuelos, para incidir así en su profundo dolor.

---

<sup>15</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, “Presencia franciscana en Cádiz”, en *Convento y Museo* {cat. exp.}, Cofradía de la Vera Cruz, Cádiz, 2016, pp. 79 y 120-121.

<sup>16</sup> Véase al Respecto: ESTOICHTIA, Víctor I., *Caída camino del Calvario* {Rafael}, recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/caida-en-el-camino-del-calvario-rafael/03dd483c-1c19-4839-965e-22bf1c9cf989>

<sup>17</sup> BARCIA Y ZAMBRANA, José de, *Despertador Christiano, marial de varios sermones de María Santísima N. S. en sus festividades*, Juan García Infanzón, Madrid, 1691, p. 217.



Al respecto es importante señalar que en el documento de donación de la capilla, firmado el siete de junio de 1727, se hace referencia a la cofradía ya fundada con el título “...el último despedimiento de nuestro, Señor Jesu-christo y su Santísima Madre, la siempre Virgen María, nuestra Señora...”<sup>18</sup>.

Desconozco las causas por las que este evocador título cayó en el olvido, pero es evidente que la sugerencia de su inclusión debió partir del obispo, pues sólo aparece en este documento.

Con él se enfatizaba en el proceso afectivo entre Madre e Hijo, que según los escritos devotos tuvo su primer capítulo tras la última cena, cuando se plantea la marcha de Jesús hacia su martirio, según queda recogido en obras tan intensas como las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, donde se le dedica un apartado muy significativo<sup>19</sup>.

Muchos autores desarrollaron posteriormente este episodio previo a la pasión, que contó con una cofradía penitencial en Sevilla, fundada a mediados del siglo XVI en el convento de San Agustín, pasando después a la parroquia de San Isidoro y hoy extinguida<sup>20</sup>. Entre las piezas de su patrimonio que se han conservado se cuenta una mesa de altar rococó centrada por una cartela donde se escenifica la escena que configuraba su misterio procesional<sup>21</sup>.

En Cádiz podemos relacionar con este pasaje a la imagen de la Virgen de la Soledad, obra de Manuel González, que preside el vestíbulo del Oratorio de la Santa Cueva. Si bien suele identificarse esta escultura con la iconografía de la Virgen dolorosa al pie de la cruz, la lectura de los ejercicios de sor María de la Antigua, para cuya práctica fue dispuesto en buena parte el recinto, nos ofrece otra posibilidad.

En efecto, vemos como estas prácticas piadosas dan comienzo con la escena del despedimiento, refiriendo cómo “...*Quedóse en el Cenáculo, toda entregada al dolor, y a la amargura María Santísima: y Christo nuestro Bien, con sus Apóstoles saliendo del Cenáculo, empezó a subir el Monte amargo de su Pasión...*”<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Documentos...*, op. cit., p. 206.

<sup>19</sup> PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones...*, op. cit., p. 19.

<sup>20</sup> BERMEJO Y CARBALLO, José, *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 110.

<sup>21</sup> LÓPEZ ALFONSO, Jesús, *Patrimonio artístico de la extinguida cofradía del Despedimiento (Sevilla)*, recuperado de: <http://www.lahornacina.com/articulossevilla11.htm>

<sup>22</sup> *Constituciones y Ejercicios de la Venerable Madre Sor María de la Antigua*, Imprenta de Benito Daza, Écija, s. f., p. 22.

Es por ello muy probable que el Marqués de Valde-Iñigo, promotor y mecenas del conjunto, encargase al escultor granadino esta obra con dicha iconografía, para introducir de este modo a los congregantes en sus prácticas piadosas siguiendo fielmente la guía de la autora.

La intensidad dramática de enlazar el episodio de la Calle de la Amargura con el Despedimiento definitivo incide en el carácter narrativo y doctrinal de la corporación gaditana. El fiel asiste de este modo a la dolorosa escena, consciente del hecho de que María, tras despedirse de Jesús en el Cenáculo, sólo tendrá esta oportunidad de mantener contacto directo con él antes de su muerte en el Calvario.

Otra cuestión de interés era determinar si los protagonistas de este episodio conversaron o no entre ellos, tema sobre el que los autores dividen sus opiniones. Sor María de Jesús de Ágreda se decanta por el silencio en los siguientes términos: “...Obedecieronla los ángeles con grande reverencia y con toda presteza encaminaron a su reina y Señora por el atajo de una calle, por donde salieron al encuentro de su Hijo Santísimo y se vieron cara a cara Hijo y Madre, reconociéndose entrambos y renovándose recíprocamente el dolor de lo que cada uno padecía; pero no se hablaron vocalmente, ni la fiereza de los ministros diera lugar para hacerlo. Pero la prudentísima Madre adoró a su Hijo santísimo Y Dios verdadero, afligido con el peso de la cruz...”<sup>23</sup>.

Por su parte Pseudo-Buenaventura plantea una conversación, describiéndola con su habitual riqueza narrativa: “...Y no pudiendo más sufrir ella inclinó su cabeza sobre su sagrado pecho, diciendo: O mi alegría y salud, ó fuente de toda dulçura, quien será el que me hará este bien de morir por vos: Hay de mi como podéis sufrir que yo padesco tanto por vuestro amor. Estas lamentaciones alborotaron de tal fuerte a nuestro Salvador Jesu Christo, que no pudiendo mas hablar, se puso a llorar amargamente...”<sup>24</sup>.

Parece obvio que esta segunda opción obtendría mucho más éxito y favorece la suspensión del fiel que acude a venerar imágenes como las de Afligidos, tanto en su capilla como en el transcurso de la procesión. Palabras entre lágrimas, silencios amargos, miradas elocuentes, todos los ingredientes para excitar la imaginación y dar voz y movimiento a las figuraciones estáticas gracias a un proceso perfectamente definido en la *Idea de Lugar ig-*

<sup>23</sup> ÁGREDA, Sor María de Jesús de, *Mística Ciudad de Dios*, MM. Concepcionistas de Ágreda, Madrid, 1982, libro VI, cap. 21, pp. 1020-1021.

<sup>24</sup> PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones...*, op. cit., p.29.

naciana, que recoge el jesuita Juan de Loyola al describir este pasaje: “...O si tubiéramos luz del Cielo, para conocer algo de lo que se dixerón en esta ocasión estos dos amantes Corazones! O si los amássemos, como nos aman!”<sup>25</sup>.

Para seguir aproximándonos al contexto que arropó y generó a los titulares de la cofradía, no hay que olvidar la referencia a los viacrucis impresos, que menudean, especialmente durante el siglo XVIII, entre las obras publicadas en España y América.

Por lo general, cada estación se acompaña de una estampa grabada y de la correspondiente reflexión, y en ellas se inspiraban las piezas que salpicaban tanto los interiores de los templos, como claustros o calles.

En Cádiz existieron muchos ejemplos de los que sobreviven obras muy notables, como los que ocupan las galerías del patio principal del Hospital de Mujeres, piezas magistrales de la azulejería trianera de mediados del siglo XVIII<sup>26</sup>.

También fue muy destacado el realizado con esculturas y relieves de mármol por Jácomo Antonio Ponsonelli a inicios de dicho siglo, con destino al campo que se abría ante el desaparecido convento de los Capuchinos, del que se conservan la imagen de Cristo crucificado en la capilla del Cementerio y un relieve en la Iglesia de La Palma<sup>27</sup>.

Estando, pues, los ciudadanos muy familiarizados con esta práctica piadosa, la presencia del misterio de Afligidos en sus calles venía a conformar una escenificación de *Teatro Sacro*, que adquiere especial vitalidad gracias a las vestiduras textiles ricamente bordadas de las tallas y a sus cabelleras naturales.

Es por ello que asistir a una de estas estaciones, en las que los cofrades visitaban varios templos alumbrando con cera y acompañados musicalmente por coros que entonaban el miserere, podía suponer una forma de comprobar cómo cobraban vida los textos utilizados para practicar la devoción del viacrucis.

La Pasión de Cristo y Compasión de María manifiestan su vigencia, conmoviendo y provocando a su vez la emoción y devoción del fiel. En

<sup>25</sup> LOYOLA, Juan de, *Meditaciones del Sagrado Corazón de Jesús para el uso de sus Congregantes, y devotos, según el método de los ejercicios de N. P. S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*, Imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, Valladolid, 1739.

<sup>26</sup> GARCÍA PORTILLO, Alfredo, “Vía Crucis cerámicos. Los Vía Crucis del antiguo Hospital de Mujeres de Cádiz y sus préstamos gráficos”, *Cuadernos de azulejería*, serie Triana I, 2014, recuperado de: <http://www.retabloceramico.net/articulo0616.pdf>

<sup>27</sup> Al respecto puede consultarse: DÍAZ RODRÍGUEZ, Vicente, *El Vía Crucis de Ponzanelli*, Diputación Provincial, Cádiz, 2001 y ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, “Presencia franciscana...”, *op. cit.*, p. 89.

ejemplos como el que a continuación se transcribe, encontramos incluso claras coincidencias con los signos de identidad propios de la corporación gaditana:

*“En tanto dolor prolijo,  
De tanta pena en el centro,  
En las ansias del encuentro,  
Se miraron Madre e hijo,  
Dolor fue, que clavó fixo  
Su extremo en el corazón,  
En cuya fiera aflicción  
Se advirtió sinificada  
Aquella terrible espada  
Que previno Simeón”<sup>28</sup>.*

Pero en la configuración definitiva del grupo de los Afligidos es fundamental tener en cuenta que existen dos etapas bien definidas en sus primeras décadas de historia. Ya vimos cómo tras asentarse en San Lorenzo en 1727 no llegó a realizar estación de penitencia de inmediato, aunque consta que Francisco de Mendoza había mandado hacer las tallas que conforman el misterio. Décadas más tarde, hacia 1759, la corporación resurge con gran vitalidad y se mantiene activa hasta nuestros días.

En primer lugar parece que podríamos establecer en este periodo un cambio importante en la configuración del grupo de Jesús y María. Es bien conocido que uno de sus rasgos más distintivos y singulares es el hecho de que el Nazareno pase su mano derecha tras su Madre en un gesto tanto de abrazo como de búsqueda de apoyo, aunque parece muy posible que inicialmente no fuera concebido así.

Hoy resulta muy difícil entender el grupo sin ese significativo detalle, pero hay algunas evidencias de que tal postura obedezca a una, en este caso muy afortunada, intervención llevada a cabo hacia 1770.

En el cuadro fundacional, que sin duda serviría de base a la idea de Mendoza para los titulares de la cofradía, éstos aparecen separados, como

---

<sup>28</sup> TELLEZ DE ACEBEDO, Antonio, e YRALA, Matías de, *Lyra Misteriosa y Metodo Contemplativo, que a expresión de las Láminas, facilita el passo á la devoción, para seguir á el mas soberano Maestro, en el doloroso camino de su Sacratissima passion*, Madrid?, 1727.

es habitual en su iconografía, e igualmente ocurre en una estampa dibujada y grabada por José Fernández en 1767.

Consta que un año más tarde, en 1768, se alargó el candelero de la Virgen, pues se indica en los correspondientes inventarios que dicho año se adquirieron Estrellas de plata para ampliar su manto, ya que se había “... *agrandado el cuerpo á estatura natural, y por consig<sup>te</sup> la ropa...*”<sup>29</sup>.

Parece pues evidente que, tras llevar algunos años procesionando, se llevó a cabo algún tipo de reforma en las tallas de los titulares, que implicó el aumento de su altura. Esa pudo ser la ocasión en la que se procedió a modificar la postura del brazo de Jesús, dándole así su singular posición.

¿Qué llevó a que en la estampa abierta por el mismo autor pocos años más tarde, en 1772, Cristo extienda claramente su brazo derecho hacia María? No cabe duda de que hubo una intención de cambio, o, mejor, diríamos de matizar, el mensaje devoto del misterio. Un intensidad renovada, que lleva incluso a establecer un contacto físico entre las imágenes, muy poco frecuente en este tipo de representaciones plásticas.

Encontramos un caso semejante en la ciudad de Puebla de los Ángeles (México). Las dos grandes devociones de la ciudad, Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad, protagonizaron diversas procesiones de rogativas desde inicios del siglo XVII en las que Jesús visitaba el templo de la Soledad. Como testimonio se conservan algunas representaciones pictóricas del encuentro, en el cual Madre e Hijo estrechan sus manos.

Es el caso de un medallón en hueso fechable hacia 1700 y conservado en los fondos del Museo del Exconvento de Santa Mónica de Puebla y el lienzo que ocupa uno de los retablos de San Bernardino de Tlaxcalancingo<sup>30</sup>.

De nuevo los textos devotos nos ofrecen un posible punto de origen y la alusión al abrazo queda claramente recogida en la edición del Vía Crucis publicada por fray Diego de Santiago en 1741:

*“...Con dolor muy prolixo,  
Lleno de inmensa agonía,  
El Hijo miró a María,  
Y María vió su Hijo.*”

<sup>29</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *Patrimonio cultural...*, op. cit., p. 7.

<sup>30</sup> Agradezco al doctor Pablo Amador Marrero el haberme facilitado estos datos, recopilados para un libro centrado en al figura del Nazareno angelopolitano.

*Se abrazan con desconsuelo,  
Y de pena traspasadas,  
Se suspenden eclipsadas  
Las dos Lumbreras del Cielo.*

*Mi madre miré ante mí,  
Y al punto que me miró,  
El corazón me partió,  
Y yo el suyo le partí....<sup>31</sup>.*

A la posibilidad de que se llevase a cabo la modificación antes citada hemos de unir un hecho palpable y muy significativo: el cambio de escudo. Basta contemplar la mesa de altar del primitivo retablo de la cofradía, que, como vimos, se realizó a la vez que Rellins tallaba las imágenes de los titulares, para comprobar que el escudo allí situado no tiene nada que ver con el actual, que ya aparece en el grabado de 1772 y es mencionado en las insignias del cortejo procesional desde 1769.

El primitivo, casi con seguridad ideado por Francisco de Mendoza, presenta las habituales *Arma Christi*, en este caso una cruz enmarcada por la corona de espinas, bajo la cual se sitúan los tres clavos, mientras que el nuevo está conformado por los corazones de Jesús y María unidos.

Resulta significativo que en aquellas fechas, especialmente cercanas a la expulsión de la Compañía de Jesús, decretada por Carlos III en 1767, una cofradía penitencial opte por utilizar como escudo una de sus devociones emblemáticas.

Sin duda el culto a los Sagrados Corazones gozaba de gran implantación en la ciudad, y así lo demuestra el hecho de que en torno a 1737 se fundase una congregación del Sagrado Corazón en el Oratorio de san Felipe, donde aún se conserva su retablo, en una de cuyas hornacinas laterales se venera a San Ignacio de Loyola.

Es conocida la gran difusión que alcanzó en España este culto tras la implantación de la dinastía borbónica y a su vez el gran protagonismo de la Compañía en su promoción; por ello es posible poner este hecho en relación

<sup>31</sup> SANTIAGO, Fray Diego de, *Honra y provecho en el ejercicio sacro del Via Crucis y en los ejercicios de las Novenas de María Santísima Dolorosa, del Glorioso Patriarca S. Joseph, del Archángel el Señor San Rafael, de la Serafica Madre Santa Teresa de Jesús, y de el Señor San Juan de la Cruz*, Miguel Francisco Rodríguez, Madrid, 1741.

con aquellos que se sentían especialmente incómodos con las medidas antijesuíticas del monarca ilustrado.

Consta que a lo largo del siglo XVIII Cádiz acogió a diversos hombres venerables, cuya postura favorable a la Iglesia tradicional y a sus principios contrarreformistas es notoria. Tomás Luis de Cantalejos, Pedro José Curado o Francisco de San Ignacio son buen ejemplo de esa postura, en una ciudad en la que los influjos de la Ilustración contaban con especiales facilidades para su difusión, debido a su carácter de puerto abierto y a presencias muy diversas.

Entre estos hombres virtuosos destaca especialmente José Sáenz de Santa María, más tarde marqués de Valde-Íñigo, cuyo patrocinio sobre el Oratorio de la Santa Cueva es notorio. Su personalidad encaja a la perfección con dicha postura, lo que hace muy posible que Valde-Íñigo, que desde 1771 dirigirá los ejercicios de la Congregación del retiro Espiritual en la Santa Cueva, mantuviese algún tipo de contacto con la cofradía y, por tanto, con la elección del nuevo escudo<sup>32</sup>.

Defensor acérrimo de la Compañía, no perdió ocasión de mostrarlo en las obras que patrocinó en la Santa Cueva. Uno de los mensajes más claros en este sentido es el que lanza la presencia del gran relieve del Corazón de Jesús, dispuesto originalmente para recibir al visitante en el atrio de la capilla sacramental, junto al Buen Pastor, y en cuya zona superior situó muy notoriamente el emblema JHS propio de los jesuitas.

Esta devoción, tan querida por la Compañía de Jesús, fue especial objeto de los ataques jansenistas e ilustrados en general, que la consideraban el paradigma de la superstición milagrera y hasta estéticamente desagradable.

El padre Santa María le dedicaba tal devoción, que su biógrafo, José Gandulfo, la califica, si cabe, hasta de excesiva. Mandó hacer dos series de estampas de diferentes tamaños y calidades que repartió por miles, ambas abiertas por José Rico<sup>33</sup>. Estableció el rezo de su oficio en la Cueva y su culto los primeros viernes de mes. Mandó realizar y donó al cabildo catedralicio un hermoso libro de coro para el rezo del oficio en el primer templo diocesano, pieza que afortunadamente aún se conser-

<sup>32</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *Barroco e Ilustración en la Santa Cueva*, Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz, 2015, p. 11.

<sup>33</sup> COLLANTES GONZALEZ, José María, "Nuevos datos en torno a la Santa Cueva de Cádiz: Notas sobre una estampa del grabador José Rico", *cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 21, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2015, pp. 267-279.

va en el museo catedralicio y cuenta con muy elaboradas miniaturas. Igualmente mandó colocar en la fachada del convento de las descalzas un retablo callejero y financió una reedición del libro del padre jesuita Alejandro Derouville *Ejercicios de piedad y devoción en obsequio del Sagrado Corazón*<sup>34</sup>.

La lectura del pasaje del Encuentro en la Calle de la Amargura de los *Ejercicios* de la madre Sor María de la Antigua, que constituían una de las prácticas piadosas más importantes entre las que se llevaban a cabo en el Oratorio, parece incidir en su relación con la modificación del escudo: “... *Esta es la cuarta Estación, y es el lugar donde el Señor se encontró con su Santísima Madre, triste, y afligida, y mirándose estos finos amantes, quedaron sus corazones traspasados de dolor...*”<sup>35</sup>.

Pero el recurso de hacer referencia a los sagrados corazones es mucho más antiguo, y así lo encontramos en las *Meditaciones* de Pseudo-Buenaventura: “... *Por esta causa la triste y desconsolada Virgen viendo esta inopinada carga, y el digno corazón de su Hijo traspasado, pensó morir de pesadumbre. O gloriosa y muy digna Madre verdaderamente oy la Prophecía de Simeón se ha cumplido, porque el cuchillo de la pasión de tu Hijo te ha traspasado el corazón...*”<sup>36</sup>.

Quizás la más elocuente definición de este pasaje y su vinculación con el culto a los Sagrados Corazones lo encontramos en la obra del jesuita Juan de Loyola, uno de los grandes impulsores de su culto en España: “*Considera lo segundo, entre los muchos sentimientos, ó afectos del Corazón de Jesús, qual sería el que sintió al ver a su SS. Madre que salió al encuentro, para ver al amado Hijo de su Corazón. Encontrándose los ojos de Jesús, y María, se penetraron los Corazones, y cada uno quedó traspasado con el dolor del otro. Habláronse estos dos amantes Corazones: y qué se dirían? El Corazón de Jesús, aunque necesitado de esfuerço, esforçaría el de su Madre SS. con las Razones divinas de ser aquella la voluntad de su Padre, y averse de seguir de aquella muerte la redención del Linage humano. Con estas mismas hablaría, y consolaría el corazón de María al de su SS. Hijo*”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>35</sup> *Constituciones y ejercicios...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>36</sup> PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones...*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>37</sup> LOYOLA, Juan de, *Meditaciones del Sagrado de Jesús para el uso de Congregantes, y devotos, según el método de los ejercicios de N. P. S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*, Imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, Valladolid, 1739.



Una plasmación plástica de gran interés y coincidente con el contenido de esta obra la encontramos en algunos viacrucis de la Nueva España. La proliferación de dicha devoción en las artes plásticas novohispanas tiene entre sus promotores a personalidades muy devotas de dicho ejercicio, como Felipe Neri de Alfaro (1705-1776), impulsor del santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, en cuyo retrato póstumo, realizado por Andrés de Islas después de 1776, aparece en oración ante una estampa de la cuarta estación del viacrucis<sup>38</sup>.

Ya Santiago Sebastián señala en este santuario de Atotonilco la existencia de un viacrucis pictórico en el que las imágenes de Cristo y María son reemplazadas por sus correspondientes corazones<sup>39</sup>.

Otro tanto ocurre en el conservado en la iglesia de Santa María de Loreto de la Lagunilla, deudor del anterior y en varios ejemplos dispersos por el territorio novohispano<sup>40</sup>. En todos estos casos parece evidente el influjo también de obras gráficas, como la serie de estampas realizadas por Bolswert, para la publicación de Benedicto Van Haeften, *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eumden reductio et instructio*<sup>41</sup>.

Un breve recorrido por el devenir de la Cofradía de Afligidos en los tiempos en los que surge y se consolida, nos muestra como esta corporación ha sabido enraizar de forma muy especial en la identidad gaditana y mantener su vitalidad hasta nuestros días. El desvelo de sus cofrades supo dar forma a una escena plástica cargada de profundo contenido, en la que el dolor compartido es protagonista, y a través de ella lograron mostrar a los ciudadanos cuales son sus inquietudes y qué mensaje quieren dar a conocer. La complejidad de este proceso refleja a su vez la del propio devenir del Cádiz dieciochesco, donde la tradición y el progreso se van entrelazando en un esperanzador camino ascendente, que dará paso a un mundo renovado.

---

<sup>38</sup> SANTIAGO SILVA, José de, *Atotonilco*, Ediciones la Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, 1996.

<sup>39</sup> SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza forma, Madrid, 1989, p. 326.

<sup>40</sup> Véase al respecto: PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel, *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen: simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, Plaza y Valdés editores, Madrid, 2013, pp. 159-162.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 322.

## Bibliografía

Ágreda, Sor María de Jesús de, *Mística Ciudad de Dios*, MM. Concepcionistas de Ágreda, Madrid, 1982.

Alonso de la Sierra, Lorenzo, *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz*, Madrid, 1991.

Ídem, *El retablo y sus autores en el Cádiz de la Edad Moderna* (tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Ídem, *Barroco e Ilustración en la Santa Cueva*, Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz, 2015.

Ídem, “Presencia franciscana en Cádiz”, en *Convento y Museo* {cat. exp.}, Cofradía de la Vera Cruz, Cádiz, 2016.

Ídem, *Patrimonio cultural en torno a la Hermandad de Afligidos* {cat exp}, Fundación Unicaja, Sevilla, 2019.

Antón Solé, Pablo, *La Iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Cádiz, 1994.

Barcia y Zambrana, José de, *Despertador Christiano, marial de varios sermones de María Santísima N. S. en sus festividades*, Juan García Infanzón, Madrid, 1691.

Bermejo Carballo, José, *Glorias religiosas de Sevilla*, Imprenta Librería del Salvador, Sevilla, 1882.

Collantes Gonzalez, José María, “Nuevos datos en torno a la Santa Cueva de Cádiz: Notas sobre una estampa del grabador José Rico”, en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 21, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2015, pp. 267-279.

De Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, B.A.C., 1991.

**De Zayas Y Godos, José Eugenio**, *Trenos marianos, ponderaciones compasivas, y discursos dolorosos, en que se trata de las aflicciones, penas, y dolores, de María Santísima Nuestra Señora. Especialmente de los Siete Dolores...*, Valladolid, Imprenta de Alonso del Riego, 1722.

**Del Castillo Utrilla, María José**, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Arte Hispalense, Diputación Provincial, Sevilla, 1988, pp. 76-77.

**Díaz Rodríguez, Vicente**, *El Vía Crucis de Ponzanelli*, Diputación Provincial, Cádiz, 2001.

**Estoichia, Víctor I.**, *Caída camino del Calvario {Rafael}*, recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/caida-en-el-camino-del-calvario-rafael/03dd483c-1c19-4839-965e-22bf1c9cf989>

**García Portillo, Alfredo**, “Vía Crucis cerámicos. Los Vía Crucis del antiguo Hospital de Mujeres de Cádiz y sus préstamos gráficos”, *Cuadernos de azulejería*, serie Triana I, Sevilla, 2014.

**López Alfonso, Jesús**, *Patrimonio artístico de la extinguida cofradía del Despedimiento (Sevilla)*, recuperado de: <http://www.lahornacina.com/articulos-sevilla11.htm>

**Loyola, Juan de**, *Meditaciones del Sagrado de Jesús para el uso de Congregantes, y devotos, según el método de los ejercicios de N. P. S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*, Imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, Valladolid, 1739.

**Millán Pozo, José Antonio**, “Historia de la Orden Seglar de los siervos de María, V. O. T. de María Santísima de los Dolores en Cádiz”, en: *Seglares Servitas en Cádiz*, Orden Seglar Siervos de María de Cádiz, Cádiz, 2002, pp. 23-41.

**Morgado García, Arturo**, *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*, Cádiz, 1989.

**Pérez Gavilán, Ana Isabel**, *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen: simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, Plaza y Valdés editores, Madrid, 2013.

**Pseudo-Buenaventura**, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659.

**Sánchez Peña, José Miguel**, *Documentos para la historia del arte en Cádiz*, Cádiz, 2007.

**Santiago, Fray Diego de**, *Honra y provecho en el ejercicio sacro del Via Crucis y en los ejercicios de las Novenas de María Santísima Dolorosa, del Glorioso Patriarca S. Joseph, del Archangel el Señor San Rafael, de la Serafica Madre Santa Teresa de Jesús, y de el Señor San Juan de la Cruz*, Miguel Francisco Rodríguez, Madrid, 1741.

**Santiago Silva, José de**, *Atotonilco*, Ediciones la Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, 1996.

**Sebastián, Santiago**, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza forma, Madrid, 1989.

**Téllez De Acebedo, Antonio, e Yrala, Matías de**, *Lyra Mysterosa y Metodo Contemplativo, que a expresión de las Láminas, facilita el passo á la devoción, para seguir á el más soberano Maestro, en el doloroso camino de su Sacratissima passion*, Madrid?, 1727.

**Valdivieso, Enrique**, *Juan de Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1988.



Cuadro fundacional de Afligidos, 1719. José Severino. Cofradía de Afligidos, Cádiz. (Foto: Francisco Lima Mosteiro)



Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos, 1726. Pedro Rellins. (Foto: Lorenzo Alonso de la Sierra)



Paso procesional de los Afligidos, 1772. José Fernández.



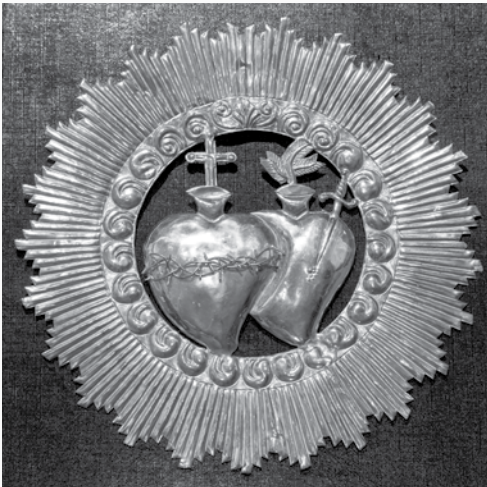
Encuentro en la Calle de la Amargura, ca. 1670. Atribuido a Juan de Valdés Leal. Convento de San Francisco, Cádiz (Foto: José María Reyna Cabrera)



Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos (detalle).1726. Pedro Rellins. (Foto: Lorenzo Alonso de la Sierra)



Verdadero retrato de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos, 1767. José Fernández.



Escudo de la Cofradía de los Afligidos, ca. 1850. (Foto: Lorenzo Alonso de la Sierra)





Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos (detalle).1726.  
Pedro Rellins. (Foto: Lorenzo Alonso de la Sierra)



Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos, Cereghetti, Paris, ca. 1850. J. Coli.

# UN MOMENTO ESTELAR EN LA DEVOCIÓN ALMERIENSE

IV ESTACIÓN DEL VIACRUCIS: JESÚS NAZARENO  
SE ENCUENTRA CAMINO DEL CALVARIO CON  
SU DOLOROSA MADRE

---

**Rafael Leopoldo Aguilera Martínez Oña**

*Ex-Director y miembro del Instituto de  
Estudios Almerienses*

## RESUMEN

**E**n el año de gracia de Nuestro Señor Jesucristo de 1686 en el Convento de San Francisco de Asís, actual templo parroquial de San Pedro Apóstol, en la milenaria e *indaliana* capital almeriense, existió la cofradía pasionaria más antigua de la ciudad de Almería. Pero el tiempo y los avatares de la religiosidad popular hacen que en el año 1916 se trasladase la imagen de Jesús Nazareno realizada por José de Mora, al Convento de Santa Clara, desde donde se refunda la Hermandad en 1924.

En 1929, la Cofradía realiza su primer desfile procesional penitencial desde el Real Convento de Clausura de Santa Clara la imagen del Nazareno y la Virgen de los Dolores desde la Iglesia de los Padres Jesuitas, celebrando a continuación en la plaza de la Catedral el primer Encuentro desde la refundación.

En el año 1931, la Cofradía incorpora la imagen de la Virgen de la Amargura, tallada por el almeriense Francisco Gálvez Ferrer. El 22 de julio de 1936 en plena Guerra Civil es quemado por las hordas y milicianos marxistas y anarquistas el Convento de Santa Clara junto con las imágenes de

la Cofradía y todo su patrimonio, asesinando al refundador, Pedro Martín Abad, días después.

La Cofradía se reorganiza en 1940, y realiza su desfile procesional el Miércoles Santo 21 de abril de 1943 desde la Iglesia de San Sebastián, al estar destruido el Convento de las Madres Clarisas.

Al año siguiente, y hasta 1949, realiza su desfile procesional desde la S. A. I. Catedral de la Encarnación, y, en 1950, se trasladan las imágenes a la ya restaurada Iglesia conventual de Santa Clara. En 1952 se incorpora a la Cofradía la imagen de la Santa Mujer Verónica, obra del imaginero José Hervás Benet. Este año procesionan las tres imágenes sagradas, realizándose el Encuentro en la plaza de la Catedral.

En 1991 por motivos que se detallarán, la Muy Antigua e Ilustre Cofradía de Nazarenos se traslada canónicamente a su actual sede en la iglesia San Antonio de Padua del barrio de Ciudad Jardín, bajo el rectorado espiritual de sacerdotes del Opus Dei, cambiando el día de la Estación de Penitencia al Jueves Santo y llevándose a cabo el tradicional Encuentro en la Plaza Emilio Pérez – plaza Circular–, siendo uno de los momentos más significativos para la piedad popular almeriense por el sentido solemne y litúrgico que se impregna a este acto penitencial expresión de la IV Estación del Vía Crucis.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN DEL ORIGEN EN ALMERÍA

**L**a incorporación del Reino de Granada a la Corona de Castilla conllevó una serie de profundos cambios económicos, sociales y culturales. En el ámbito religioso, la imposición de la fe de los conquistadores fue uno de los aspectos más relevantes y conflictivos de la nueva sociedad. Desde muy tempranas fechas, las devociones y los modelos organizativos de asociacionismo religioso de los nuevos pobladores se instalaron en las tierras recién conquistadas.

En la ciudad de Almería y en el resto de poblaciones que hoy configuran la provincia florecieron a partir de la conquista las asociaciones de laicos bajo denominaciones de Asociaciones Pías, Hermandades, Cofradías, Congregaciones, Órdenes Terceras, etc. Estas organizaciones se desarrollaron históricamente en los siglos de la Edad Moderna, subsistie-

ron en el XIX y se mantienen hoy en los inicios del siglo XXI<sup>1</sup>.

¡Abril! ¡Primavera! ¡campos de espigas nacientes! ¡flores que adornan los paseos y los jardines de las urbes! ¡cielos azules! ¡es España! siempre la misma, ¡color de primavera! ¡promesa de esperanza! ¡la alegría! ¡alma ancha y abierta a la Verdad, al color y a la luz llena de fuerza del Sol saliente de la Vida! ¡es España! ¡hermosura del mundo! ¡Madre de la fe!

El Encuentro de Jesús Nazareno y María Santísima en la Calle de la Amargura, cuarta estación del Vía Crucis y cuarto dolor de la Virgen en una tarde soleada, con brisa del Mar Mediterráneo, con floridos jazmines, galanes de noche y azahar<sup>2</sup>, junto con el eclesial incienso, para tributar con dolor penitencial y pasional, en un escenario urbano del siglo XXI, un pasaje evangelio que aconteció según la piedad popular camino del Calvario<sup>3</sup>.

Apenas se ha levantado Jesús de Pasión y Salud de su primera caída, cuando encuentra a su dolorosa Madre Santísima de la Amargura, junto al camino por donde Él pasa. Con inmenso amor mira María a su Hijo y Jesús mira a su Madre; sus ojos se encuentran, y cada corazón vierte en el otro su propio dolor. El alma de María queda anegada en amargura, en la amargura del Hijo del Hombre y el Hijo de Dios, Jesucristo.

¡Oh, vosotros cuantos pasáis por el camino: mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor!<sup>4</sup>. Pero nadie se da cuenta, nadie se fija; sólo Jesús. Se cumplió la profecía de Simeón: una espada traspasará tú alma<sup>5</sup>. En la oscura soledad de la Pasión, Nuestra Señora de la Amargura ofrece a su Hijo, Jesús Nazareno, un bálsamo de ternura, de unión, de fidelidad; un sí a la voluntad divina.

<sup>1</sup> “Breves apuntes para la Historia Eclesiástica de Almería”, en: Revista de la Sociedad de Estudios Almerienses, tomo IX, Almería, Junio 1918, pp. 175-176.

<sup>2</sup> En Almería el Encuentro se realiza en la circular Plaza Emilio Pérez, eje vertebral entre la nueva y la antigua ciudad. Con anterioridad, se realizaba en la propia Plaza de la Catedral, saliendo el Nazareno desde el Convento de las Madres Clarisas y la Virgen de la Amargura desde el propio templo catedralicio, llevándose a puro y debido efecto la IV Estación en frente de la fachada del Palacio Episcopal y a los sonos de la Marcha Real tan emblemático encuentro entre ambas imágenes sagradas, regadas por el aplauso de los feligreses presentes y alguna que otra anónima saeta.

<sup>3</sup> Sobre el marfileño rostro, el negro de los cabellos, sobre las caderas, el blanco paño resto de la exfoliación; el cuerpo sobre el ocre del madero, la sangre con su rojo violento en íntima comunión con el pelo endrino. Encima de Él las palabras de mofa, la corona de espinas, bajo Él, el patético dolor de una madre, el drama de un discípulo, el insulto y el desprecio de unos «sepulcros blanqueados»; a su lado, enfrentadas, la oración y la blasfemia.

<sup>4</sup> Lam. 1,12.

<sup>5</sup> Lc. 2, 35.

Siete dolores en el corazón de la Virgen María<sup>6</sup>, y de ellos el cuarto en la advocación de la Amargura, que visualizando la imagen sagrada por las lágrimas que derramaste y el dolor que sentiste al ver a tu Hijo Nazareno cargado con la cruz, como cargado con nuestras culpas, con la única ayuda de un Cirieneo y una Verónica, llevando el instrumento de su propio suplicio de muerte.

Él, que era creador de la vida, aceptó por nosotros sufrir este desprecio tan grande de ser condenado a muerte tras un proceso judicial irregular, al no quedar probados ningún ilícito penal de aquel momento procesal histórico, y precisamente a muerte de cruz, después de haber sido azotado como si fuera un malhechor y, siendo verdadero Rey de reyes, coronado de espinas; ni la mejor corona del mundo hubiera sido suficiente para honrarle y ceñírsela en su frente; en cambio, le dieron lo peor del mundo clavándole las espinas en la frente y, aunque le ocasionarían un gran dolor físico, aún mayor sería el dolor espiritual por ser una burla y una humillación tan grande; sufrió y se humilló hasta lo indecible, para levantarnos a nosotros del pecado. Con todo ello, le hemos vuelto la espalda al Señor de la Vida y la Esperanza.

Tras sortear en las laberínticas calles de Jerusalén las muchedumbres que ignominiosamente maltrataban a Jesús, María llegó ante Él en una de las caídas que tuvo en la Calle de la Amargura, sus miradas se cruzaron y le dijo María: ¡Hijo! ¡Jesús!

Damos un impulso en la Historia Sagrada y llegamos a la cristiandad actual del siglo XXI, a la apostólica diócesis de Almería fundada por el Varón Apostólico San Indalecio en donde cada año, el Jueves Santo, a través del arte del catolicismo popular, vuelve a representarse un hecho histórico ante el corazón contrito de miles de personas que con unción y expectación lacrimosa esperan ver y escuchar al unísono, la franciscana cuarta Estación del Vía Crucis penitencial.

## PEREGRINAJE POR LA RELIGIOSIDAD POPULAR

**E**n el año de gracia de Nuestro Señor Jesucristo de 1686, en el Convento de San Francisco de Asís, actual templo parroquial de San Pedro

---

<sup>6</sup> Primer Dolor: La profecía de Simeón en la presentación del Niño Jesús. Segundo Dolor: La huida a Egipto con Jesús y José. Tercer Dolor: La pérdida de Jesús. Cuarto Dolor: El encuentro de Jesús con la cruz auestas camino del Calvario. Quinto Dolor: La crucifixión y la agonía de Jesús. Sexto Dolor: La lanzada y el recibir en brazos a Jesús ya muerto. Séptimo Dolor: El entierro de Jesús y la soledad de María.

Apóstol, en la milenaria e indaliana capital almeriense, existió la cofradía pasionaria más antigua de la ciudad de Almería. Pero el tiempo y los avatares de la religiosidad popular hacen que en el año 1916 se trasladase la imagen de Jesús Nazareno, realizada por José de Mora, al Convento de Santa Clara – clarisas franciscanas- desde donde se refunda la Hermandad en 1924<sup>7</sup>.

En 1929, la Cofradía realiza su primer desfile procesional penitencial desde el Real Convento de Clausura de Santa Clara con la imagen del Nazareno, y la Virgen de los Dolores desde la Iglesia de los Padres Jesuitas, celebrando a continuación en la plaza de la Catedral el primer Encuentro entre ambas imágenes sagradas desde la refundación canónica<sup>8</sup>.

En el año 1931, llegado un tiempo de muchas turbulencias ignominiosas en contra de la Iglesia Católica y los fieles con la declaración unilateral de la II República tras unos comicios electorales municipales, la Cofradía incorpora la imagen de la Virgen de la Amargura, tallada por el almeriense Francisco Gálvez Ferrer. El 22 de julio de 1936, en plena Guerra Civil, es quemado por las hordas y milicianos marxistas y anarquistas el Convento de Santa Clara junto con las imágenes de la Cofradía y todo su patrimonio, asesinando vilmente al refundador, el beneficiado del clero catedral Pedro Martín Abad<sup>9</sup>.

Finalizada la contienda civil y tras la victoria de los sublevados frente al bando bolcheviquizado y estalinista, vuelve a reorganizarse la Cofradía en 1940, realizando su primera Estación de Penitencia el Miércoles Santo,

<sup>7</sup> En el Monasterio de Santa Clara estuvo de Abadesa mi tía segunda, la Madre Sacramento, que pudo sortear durante la guerra incivil de 1936 que fuese asesinada por las hordas marxistas. Tras su fallecimiento, se encuentra la difunta monja enterrada en el interior del Convento.

<sup>8</sup> Por aquí estaban la Calle del Sereno, que da nombre a un empinado huerto de estas laderas, y las cuevas de Pedro, y sube al cerro la Calle de Aristóteles, que antes llamaban del Baile. Desde la Calle del Reducto se tienden paralelas y escalonadas las calles del Encuentro, de Fernández y de Castro Guisasaola. La del Encuentro debe el nombre, seguimos en los dominios de Santisteban, a que cuando las procesiones de Semana Santa pasaban por aquí, en ella se hacía el encuentro de la Dolorosa con el Nazareno.

<sup>9</sup> Almería (Historia de la Cruzada Española). Monografía Diputación Provincial Almería. El convento de las Puras, edificio histórico de emoción y de leyenda, fue primitivamente casa de un moro principal de Almería, que los Reyes Católicos, en los repartimientos de esta ciudad, adjudicaron al comendador mayor de León don Gutiérrez de Cárdenas. La portada renacentista de la iglesia, que es uno de los mejores monumentos arqueológicos que posee Almería, presenta únicamente pequeños desperfectos; pero las llamas consumieron una imagen de la Inmaculada, que dentro de su hornacina favorecía el admirable conjunto. Algunos desperfectos, no irremediables, sufrieron, en los varios saqueos y profanaciones, una talla de la Purísima, obra digna de las gubias de Alonso Cano; un San José con el Niño, casi todos los demás lienzos, retablos y altares del templo y la torre mudéjar que existe en uno de los ángulos del edificio. Presa del incendio cayeron el claustro mayor del convento de las Clarisas, fino ejemplar renacentista, y la capilla del templo, del mismo estilo, y con ellos, destruidos por completo: un Cristo de tamaño natural, el mejor crucifijo, sin duda, que existía en Almería, atribuido, con muchos visos de verosimilitud, al gran Pablo de Rojas; un Nazareno, del siglo XVIII y una Virgen del Carmen, de bastante mérito artístico.

veintiuno de abril de 1943, desde la parroquial Iglesia de San Sebastián, en el Barrio de Las Huertas, extramuros de la antigua ciudad, al estar destruido por los marxistas la iglesia conventual de las Madres Clarisas.

Al año siguiente y hasta 1949, realiza su desfile procesional penitencial desde la Santa y Apostólica Iglesia Catedral de la Encarnación, y, en 1950, se trasladan las imágenes a la ya restaurada Iglesia conventual de Santa Clara. En 1952 se incorpora a la Cofradía la imagen de la Santa Mujer Verónica, obra del imaginero José Hervás Benet. Este año procesionan las tres imágenes sagradas, realizándose el Encuentro en la Plaza de la Catedral.

En 1991 por motivos que se detallarán, la Muy Antigua e Ilustre Cofradía de Nazarenos se traslada canónicamente a su actual sede en la Iglesia San Antonio de Padua, del barrio de Ciudad Jardín, actualmente bajo el rectorado espiritual de sacerdotes de la Prelatura del Opus Dei, cambiando el día de la Estación de Penitencia al Jueves Santo y llevándose a cabo el tradicional En-





cuentro en la Plaza Emilio Pérez – Plaza Circular,<sup>10</sup>

siendo uno de los momentos más significativos para la piedad popular almeriense por el sentido solemne y litúrgico que impregna a este acto penitencial, expresión de la IV Estación del Vía Crucis.

## SECUENCIA DEL ENCUENTRO EL JUEVES SANTO

**L**a Ilustre Cofradía del Encuentro, Hermandad de Nazarenos, tras los sentimientos de júbilo por la institución del sacramento de la Divina Eucaristía y la adoración en el día del Amor Fraternal, lleva a cabo la estación de penitencia por nuestras calles almerienses como obsequio reverente de la piedad sincera de todo un barrio de Ciudad Jardín, que se distingue por su belleza y espiritualidad, y que paseó penitencialmente sus imágenes

<sup>10</sup> PASCUAL, José Luis, “La Plaza Circular, una puesta en valor de siglos pasados”, en: IDEAL, Almería, 2016. Sin duda uno de los enclaves más característicos de la capital almeriense es la Plaza Circular, punto de encuentro entre el Paseo de Almería y la Rambla Federico García Lorca en su parte sur y que fue todo un símbolo de la burguesía almeriense que no dudó en darle su particular orientación a esta zona, aumentando de altura las viviendas y haciendo bloques fácilmente reconocibles, todos plurifamiliares con tres o cuatro plantas y con mucho protagonismo para la ornamentación, entendida un como símbolo de ostentación. La Casa de la Peña o Casa de los Telamones fue la primera de la capital almeriense en contar con ascensor, instalado en 1941, y que se mantuvo en un buen estado durante décadas.

Su diseño se basa en el eclecticismo historicista, revalorizando estilos del pasado. La Casa de la Peña es un buen ejemplo. Se trata de un edificio de viviendas burgués de estilo historicista y monumentalista levantado en 1907 según planos del arquitecto almeriense Enrique López Rull. Uno de sus apelativos, el de Casa de los Telamones, hace referencia a los telamones o atlantes que sostienen su fachada. Se caracteriza por sus cinco plantas articuladas en tres fachadas dotadas de miradores de fábrica y abiertas a tres de los espacios más céntricos de la ciudad: el Paseo de Almería, la Plaza de Emilio Pérez o Circular y la Rambla de Belén. Como anécdota, se puede señalar que fue el primer edificio de Almería en contar con ascensor, en 1941, el cual siguió en funcionamiento durante muchos años y en muy buen estado. El edificio Banesto, por su parte, recurrió al eclecticismo neo renacentista con hojas de acanto, guirnaldas y candelabros y grutescos para ornamentar su fachada. La Plaza Circular se diseña según el modelo barcelonés de ensanche, con edificios en chaflán, o lo que es lo mismo, esquinas seccionadas en ángulo. Dos edificios más destacan por su arquitectura clasicista del franquismo: la Delegación Provincial del INSS y la antigua Delegación del Banco de España. En 1910 se puede comprobar una zona en que ya empieza a notarse la nueva edificación y el que la burguesía adopta la zona como una de las principales para asentarse, mientras que en la actualidad destaca la rambla asomándose por el flanco derecho y llevando de vida lo que en el siglo pasado era camino para el tránsito de personas, animales y transporte. El otro lugar de referencia de la Plaza Circular es, sin duda, la Casa de Doña Pakita, una espectacular vivienda que, a lo largo de los años, ha sido un punto de obligada parada para almerienses y visitantes por sus características tan peculiares y que respondían a la personalidad de su propietaria. Esa veneración fue devuelta a la ciudad con su cesión para el uso y disfrute de todos los ciudadanos a través de un museo permanente para la capital almeriense. Fue en mayo de 2014 cuando el chalet pasó a formar parte del patrimonio municipal y se iniciaban las labores de adaptación de las plantas baja y primera al nuevo fin del inmueble. Una nueva dotación cultural que se plasmó con la colaboración de la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, guardando una amplia panorámica del arte almeriense, desde 1880 hasta 1970.

sagradas por la Plaza de España y aledaños, entre el delicado perfume de las flores en las primeras horas de la tarde luminosa y clara del Jueves Santo<sup>11</sup>.

Es una cofradía, en su sede canónica de la Iglesia de San Antonio de Padua, que mantiene la idiosincrasia y la singularidad propia de la Almería de antaño, de aquella Almería que nuestros abuelos y padres conocieron, desde que se hacía el tradicional Encuentro en la Plaza de la Catedral, para ahora, entre miles de almas, aclamar con vítores, oraciones y plegarias, el encuentro multitudinario en la Plaza Emilio Pérez.

Es éste uno de los momentos más íntimos y estelares de nuestra Semana Santa, y que este año congregó a las nueve de la noche a miles de personas para presenciar el acto emotivo del Encuentro de María Santísima de la Amargura con Jesús Nazareno tras limpiarle el sagrado rostro la Santa mujer Verónica, adornada con claveles rojos y rosas, y que estrenó un lienzo blanco plegado, con el que limpia piadosamente el rostro de Jesús, quedando grabada su Santa Faz en las tres partes de ese velo.

El cortejo procesional está integrado por tres secciones bien uniformadas de letanías de penitentes nazarenos, revestidos con reverencia con túnica verde, antifaz, peto y capa blanca (paso de la Verónica), túnica, antifaz, peto y capa morada (paso del Nazareno) y túnica azul, antifaz, peto y capa celeste (Paso de la Virgen).

Los tres pasos fueron dirigidos con especial finura por los capataces Belén García Suárez, Hermana Mayor, Antonio Toro y José Antonio Ferre bajo los sonos y acordes musicales de la Agrupación Musical Nuestra Señora del Mar, de Huércal de Almería, la Agrupación Musical Nuestra Señora del Carmen, de Benalúa de Guadix, y Banda Municipal de la misma localidad anterior.

A las ocho y media de la tarde llegó a la Plaza Circular María Santísima de la Amargura, que estrenaba una saya en terciopelo rojo bordado a mano en hilo de oro fino, además de la cinturilla bordada a mano en hilo de oro fino sobre malla y la blonda de encaje de Valenciá en tono beige, y que junto a la belleza de su juvenil rostro, iba expresando la exclamación atónita de ver más allá de los dolores de su amado Hijo Jesús Nazareno, Nazareno del Encuentro, Nazareno de Almería, adornado con claveles rojos, reflejando la expresión de ternura y sufrimiento, queriendo redimir a toda Almería, al convertirse en Jerusalén.

---

<sup>11</sup> Rosado, Juan José, *Los excursionistas místicos*, Ed. Lagarto, Almería, 2009.

Tras adentrarse la Virgen en la Avenida Reina Regente, abandonó el dintel del Gran Hotel Almería. Tras el Encuentro y las oraciones hechas saetas, el cortejo procesional inició su andadura por la Carrera Oficial, con solemnidad penitencial y empaque. Eran muchas las ganas que tenían sus cofrades, ya que desde el año 2006 no habían podido pasar por el Paseo de Almería, debido a la lluvia.

## MILES DE ALMERIENSES QUEDARON CAUTIVADOS POR EL ENCUENTRO EN LA PLAZA CIRCULAR

**C**omo hemos dicho, es el día del Amor Fraternal e Institución de la Eucaristía, uno de los jueves del año que más relucían, en la adoración sacramental del Jueves Santo, hizo su estación de penitencia, por nuestras calles, una de las corporaciones penitenciales más genuinas de la Semana santa almeriense, la Ilustre Cofradía del Encuentro, que, con devoción y fe, mantiene en sus imágenes, pasos y equipos penitenciales todo lo singular y característico de la Semana Santa de antaño, la que conocieron las generaciones de cofrades que nos precedieron en la fe.

La Plaza de España, en el bello barrio de Ciudad Jardín, bajo la luz de un cielo azul único, presidida por la Bandera Nacional, acreedora del máximo respeto “...como símbolo de la Patria y su unidad”, y movida por la suave brisa del mar, era un hervidero de miles de personas que aguardan impacientemente la salida de los tres pasos procesionales de la Hermandad, para hacer realidad plástica la IV estación del Vía Crucis, “Jesús Nazareno se encuentra María Santísima de la Amargura”, y la VI estación, “la Verónica limpia el rostro de Jesús Nazareno”.

Cuando el reloj había marcado las 18,30 horas, en el interior de la Iglesia de San Antonio de Padua, regida por la Sociedad Sacerdotal de la Santa Cruz, perteneciente a la Prelatura del Opus Dei, sonó la campana del Diputado Mayor Pedro Sánchez, y todos los integrantes del cortejo procesional, colocados en sus sitios procesionales, tras la genuflexión con dos rodillas ante el Santísimo Sacramento del Altar, se pudieron escuchar las palabras de la carismática Hermana Mayor Belén Suárez, deseando una meditativa y espiritual Estación; igualmente, el consiliario Jaime Palacios indicó que es-

tas manifestaciones exteriores son una experiencia interna, genuinamente religiosa, intrínsecamente vinculada con la vida de la comunidad parroquial y doméstica.

La Cruz de Guía, símbolo de la Redención, atravesó el dintel del templo acompañada por las tres secciones que integran el cortejo procesional, la de la Verónica, la del Cristo y la de la Virgen, portando hachetas con cirios blancos, que iluminaron en la caída de la tarde el discurrir de los penitentes.

Los pasos, a estilo malagueño y sevillano en sus trabajaderas, con un adorno floral de exquisita elegancia, iban dirigidos de forma magistral, como ya hemos comentado, por los capataces Belén Suárez, Manuel Morales y José Antonio Ferre. Las bandas ya citadas pusieron las notas de la armonía procesional penitencial en su largo recorrido hacia el Encuentro en la Plaza Circular y la Carrera Oficial.

Como viene siendo tradicional, en la Avenida Reina Regente, organizado por el Gran Hotel Almería, se hizo una ofrenda floral por parte de Milagros Fábrega, en representación de la entidad Citymar, organizadora del Certamen Literario en honor de la Hermandad, y Miguel Revueltas leyó una glosa de alabanza a la dolorosa de la Amargura, vestida con elegancia por las manos primorosas de Aurita Aguilar García.

Cuando se llegó a la céntrica plaza Emilio Pérez (Circular), no había ni un alfiler para presenciar uno de los momentos estelares de la Semana Santa, el Encuentro de las imágenes sagradas, en dónde Jesús Nazareno ante su Madre de la Amargura, y la atenta mirada de la Verónica, nos hace nacer en nuestras almas la misma exclamación: *“Tu eres Cristo, el Hijo de Dios vivo”*. Es un momento de profundo recogimiento de la piedad popular almeriense, acompañada con la interpretación de la Marcha Real, máximo tributo de veneración y respeto a la Pasión de Cristo y a los dolores de su Santísima Madre.

El Encuentro impregnó de un aire de dignidad y respeto a toda la Ciudad y a sus cofradías. Su paso por carrera oficial, tras solicitar la venia al Presidente de día, fue de señorío y distinción cofrade, y con la delicadeza del amor, caminó de regreso al templo, acompañado de miles de personas que quisieron hacer de cirineos ante Jesús Nazareno en su gesto hacia la Verónica, que parecía contagiar de unción a los morados penitentes que lo acompañan. Solo la Virgen de la Amargura, que iba derramando llanto, indecible llanto, es un mar de aguas desbordadas, contenidas sólo por el mimo de sus costaleros y costaleras.

La presidencia, integrada por el consiliario Jaime Palacios, la camarera mayor Inmaculada Suárez, el concejal José Carlos Dopico, y miembros del benemérito Cuerpo de la Guardia Civil, flanqueaban el paso de la Virgen, en señal de respeto e invocación a Jesús Nazareno, para solicitar su siempre protección divina en el ejercicio de sus loables y plausibles tareas en aras del interés general de los ciudadanos.

## CERTAMEN LITERARIO “EL ENCUENTRO” Y CULTOS CUARESMALES

**E**n el año 2009, la entidad Citymar, propietaria del Gran Hotel Almería, llevó a cabo, en el salón Mojácar del emblemático establecimiento hostelero, la entrega de distinciones correspondientes a la primera edición del certamen literario «El Encuentro», instituido con la finalidad de *“fomentar valores culturales y promocionar así la riqueza de la Semana Santa almeriense, especialmente de la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura, conocida popularmente por El Encuentro”*<sup>12</sup>.

Ante una numerosa asistencia de cofrades y la presencia de Miguel Rifá Soler, presidente de Citymar, Benito Gálvez Acosta, presidente de la Audiencia Provincial, posteriormente Magistrado de la Sala V del Tribunal Supremo, y Juan José Alonso, concejal de Deportes del Ayuntamiento, se procedió a la entrega de distinciones. Tras declarar desierto el jurado el premio de esta primera edición, se concedió una mención especial a Miguel Revueltas Enrique.

Entre los acuerdos adoptados, se contrajeron a que el expresidente de la Agrupación de Cofradías y Hermandades, Manuel Martínez Ramírez, realizará una glosa de exaltación a la Virgen de la Amargura a su tránsito por el Gran Hotel, durante la estación de penitencia del próximo Jueves Santo; así como la entrega de una mención a José Rafael López Usero y al que escribe estas líneas, Rafael Leopoldo Aguilera, autores de anteriores exhortaciones a la Virgen.

---

<sup>12</sup> El jurado estuvo compuesto por Milagros Fábregat de la Rosa como presidenta, en representación de la entidad Citymar; Antonio Fernández Cabezas, como director del Gran Hotel Almería; Benito Gálvez Acosta, presidente de la Audiencia Provincial; Belén García Suárez, Hermana Mayor de la cofradía del Encuentro; José Antonio Sánchez Santander, presidente de la Agrupación de Cofradías; Manuel Martínez Ramírez, expresidente de la Agrupación, y José Luis López Bretones, en representación del Ayuntamiento de Almería, actuando como secretario el de la Agrupación de Cofradías, Rafael Leopoldo Aguilera Martínez.

En el mismo acto se dieron a conocer las bases de la convocatoria de la segunda edición del concurso en el que todos los trabajos deberían estar basados en la Semana Santa de la capital almeriense, sin diferenciar entre relato o poesía. La extensión máxima para el relato será de tres folios a doble espacio por una cara, y de veinte versos para la poesía. Se presentarían en sobre cerrado sin identificación alguna, incluyendo en su interior otro sobre cerrado con todos los datos.

El plazo de entrega de los trabajos sería del 1 al 30 de octubre, debiendo remitirse a Gran Hotel Almería. Reina Regente, 8. 04001. El premio consistiría en una escultura y diploma, comprometiendo al ganador a realizar una plegaria de alabanza a la Virgen durante el paso del cortejo procesional del Encuentro ante el Gran Hotel.

La Iglesia de San Antonio de Padua, como cultos y actividades previas a la Semana Santa, acogían en determinados fines de semana en el barrio de Ciudad Jardín los cultos cuaresmales de la cofradía del Encuentro a sus sagradas imágenes titulares, Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de la Amargura.

Durante cada uno de los días del triduo, con la presencia de la Comunidad de Religiosas de Hijas de Cristo Rey, se bendijeron las zapatillas y fajas de los portadores de los pasos de la Verónica, Nazareno y Amargura, celebrándose el sábado, último día del Triduo, el acto de imposición de medallas a los nuevos cofrades y la vela al Santísimo Sacramento, que tuvo lugar a partir de las nueve de la noche con la presencia de numerosos hermanos y fieles.

Finalizaban los cultos el Día del Señor, domingo, con una ofrenda floral y besapiés a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la cual porta sobre sus santas sienes policromadas una peluca de cabello real, dando una perspectiva originaria de la cultura popular del levante español.

## PANEGÍRICO PASTORAL DEL 2010

**E**l ex-presidente de la Agrupación de Cofradías pregonó en San Antonio de Padua a la cofradía del Encuentro en el año 2010, compartiendo su fe y sentimientos hacia el Nazareno. *“El pregón es una confesión en voz alta, en la que el pregonero nos contagia resplandores de su vida y de su fe”*. Así lo expuso Manuel Martínez Ramírez, durante la lectura del pregón de la

cofradía del Encuentro en la dicha iglesia, acto en el que también se llevó a cabo la presentación del cartel del Jueves Santo. *“Gracias a esta exaltación de las creencias, testimonios y fervores almerienses, ese intimismo de la fe vivida se comparte y se hace comunión de palabras y de amores”*, manifestó Manuel Martínez, para quien ser auténticos cofrades es una condición inseparable del sentirse, del vivir y del comprometerse en cristiano.

Por esos principios cristianos, el pregonero afirmó que *“no se entiende cómo podemos ver o leer a hermanos cofrades nuestros estar de acuerdo con las nuevas leyes del aborto, o reír y mirar para otro lado con temas tan importantes como lo ocurrido tan sólo hace unos días en un teatro de nuestra ciudad”*.

A lo largo de su exposición, Martínez trasladó al numeroso auditorio que ocupó el templo de Ciudad Jardín las experiencias de cinco Jueves Santos, *“en los que puedo resumir mi fe cristiana, amor de hijo, amor de hermano y, por supuesto, compromiso y cariño de hermano cofrade para con su hermandad de El Encuentro”*.

Ordenados cronológicamente, comenzarían por el Jueves Santo del año 30, en Jerusalén, reviviendo los momentos en los que Jesús Nazareno sufría la pasión que anualmente se rememoran en el desfile procesional. Después llegaría el Jueves Santo de la Lucena cordobesa de su madre, Manuela, a la que emocionadamente dedicó su pregón, y el que le llevó a las vivencias personales con esta cofradía en su antigua sede del Convento de Las Claras, *“de donde según mi modesta opinión, nunca debió salir”*.

El siguiente Jueves Santo se refirió al traslado de sede canónica a la parroquia de San Antonio de Padua, *“donde la hermandad ha tomado cuerpo, se ha fortalecido y realmente se realiza como hermandad y como miembro de la comunidad parroquial”*, para finalizar con un último Jueves Santo al resaltar *“el consolidado presente de esta maravillosa hermandad”*.

En el mismo acto se llevó a cabo la presentación del cartel anunciador del desfile procesional de la cofradía, a cargo de Dolores Céspedes Carrillo, sobre una fotografía de la Verónica en la Plaza de España de Ciudad Jardín, realizada por el fotógrafo y hermano mayor de Coronación, José Antonio Sánchez Sánchez. Para finalizar, intervino la Asociación Musical Ortiz de Villajos, de Adra, que interpretó diversas marchas procesionales bajo la dirección del profesor Francisco Manuel Castilla.

## JUEVES SANTO DE 2011

**E**l Jueves Santo, veintidós de abril de 2011, a las 21:05 horas se abrieron las puertas de San Antonio. Encabezó el cortejo una cruz parroquial, portada por una hermana de la Cofradía. Hizo acto de presencia la Santa Mujer Verónica, portada por sus cargadoras en unas andas con cuatro varales y comandada por la Hermana Mayor y capataz, Belén García Suárez.

Tras este paso, el cuerpo de ciriales y acólitos de la Hermandad precedieron al paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno el cual, una vez más, volvió a vestir su túnica lisa morada que fue estrenada durante la anterior cuaresma. El paso, en el que procesiona San Blas, estuvo comandado por Francisco Javier Jiménez «el latas» y fue portado por veinticinco costaleros a la voz de Juan Carlos Segura.

Seguidamente, la Hermandad de la Virgen del Carmen de Pescadería; el Hermano Mayor de la Cofradía del Silencio, Paco Moya, y una representación de la Cofradía del Entierro acompañaron a la Hermandad del Encuentro junto a miembros de la Junta Directiva de la Cofradía en esta noche tan especial para ellos.

Además, el presidente de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Almería, José Antonio Sánchez Santander, estuvo presente junto al consiliario de la Hermandad y Teniente de Hermano Mayor. La imagen de María Santísima de la Amargura, en unas andas con cuatro varales, salió a las calles de su barrio. Fue portada por sus costaleros a las órdenes de su capataz José Antonio Ferre Aparicio.

Acompañó la Agrupación Musical Virgen de las Angustias de la localidad de Vera, la cual acompaña desde el pasado año a Nuestro Padre Jesús Nazareno en la tarde noche del Jueves Santo.

Los peores pronósticos se hicieron realidad anoche cuando la cofradía del Encuentro se encontraba en la Plaza Circular celebrando uno de los actos más multitudinarios de la Semana Santa almeriense. Nuestro Padre Jesús Nazareno se encontraba con su Madre, María Santísima de la Amargura, ante la presencia de la Verónica. Los sonidos del himno nacional se mezclaron con el clamor de las miles de personas congregadas que de inmediato cambió por un murmullo ante las primeras gotas de lluvia que comenzaban a caer en la ciudad.

Tras unos instantes de desconcierto, la cofradía decidió entrar en el Paseo de Almería y continuar su recorrido, pero fue a su paso por la carrera



oficial cuando la lluvia comenzó a arreciar para convertirse en pocos minutos en un fuerte aguacero, quedándose las tribunas sin fieles, sin gentes, huyeron despavoridas ante la fuerte lluvia.

Recordé en ese momento, haciendo un símil, que algo parecido tuvo que pasar cuando ofrecieron a la muchedumbre si soltaban a Jesús o a Barrabás, y el grito unánime fue el que sabemos, o cuántas personas estuvieron al pie de la cruz en el Calvario.

Pese a ello, la hermandad no perdió la compostura pero sí aligeró el paso y se dirigió rápidamente a la calle Ricardo para refugiarse en la iglesia de San Pedro. Momentos de nervios y tensión hicieron que los responsables de la hermandad prohibieran el acceso a los medios de comunicación al templo. Las noticias que llegarían más tarde, cuando ya había dejado de llover, es que la cofradía trasladaría los pasos a partir de las once de la noche a la iglesia de Ciudad Jardín, desde donde salió a las seis y media de la tarde con toda solemnidad.

Confirmada la ausencia de lluvia, la cofradía regresó a partir de las once de la noche a su sede canónica realizando el mismo recorrido pero en sentido contrario.

## LAS TRES IMÁGENES DE SAN ANTONIO DE PADUA SE ‘MUDAN’ POR RESTAURACIÓN EN SEPTIEMBRE DEL 2011<sup>13</sup>

**L**as imágenes fueron trasladadas a San Idelfonso el domingo, dieciocho de septiembre, junto a las imágenes de Nuestro Padre Jesús del Sentencia, María Santísima de la Macarena y el Cristo del Perdón.

Repiques de campanas, costaleros haciéndose la ropa, capataces con riguroso traje negro y todo un barrio esperando la salida de sus tres imágenes titulares. Al fondo se escucha el sonido de las cornetas, trompetas y tambores acercándose cada vez más con su estilo ordinario. No, no es Semana Santa. Es diecisiete de septiembre, la fecha elegida por la Cofradía del Encuentro para realizar el via+crucis de despedida con sus tres imágenes titulares hacia la iglesia de San Idelfonso, por motivos de

<sup>13</sup> GONZÁLEZ, José Antonio, “Las tres imágenes de San Antonio de Padua se ‘mudan’ por restauración”. Diario Almería. Almería. 2011.

restauración en su Iglesia de San Antonio de Padua, del barrio de Ciudad Jardín.

El anterior día doce, coincidiendo con la Festividad del Dulce Nombre de María, comenzaron las obras de restauración de la Iglesia de San Antonio de Padua, sede canónica de la Cofradía. Estas obras tendrían una duración de varios meses, por lo que la Cofradía tuvo que trasladarse a otra parroquia mientras tanto, resultando elegida la Iglesia de San Idelfonso, sede canónica de la Hermandad de la Macarena y del Perdón.

Durante los días quince, dieciséis y diecisiete de septiembre se celebró el triduo en honor a María Santísima de la Amargura, el último celebrado en la parroquia antes de su restauración.

El primer día se dedicó a los difuntos de la Hermandad y a Pedro Marín Abad, fundador de la Cofradía hacía 75 años. El segundo día de triduo fue dedicado a los jóvenes de la Hermandad y a la parroquia. Por último, el tercer día se dedicó a la imposición de medallas, a las madres y ofrenda floral a la titular de la Cofradía. Además, la imagen estuvo expuesta en besamanos desde las 16:00 horas hasta las 21:00 horas. La misa fue dedicada al desagravio por la quema de las imágenes hacía 75 años. La de la Amargura se subió a las andas a la espera del via+crucis organizado por la Junta de Gobierno de la Hermandad junto a su consiliario. Con este desfile la Cofradía se despidió de su barrio de toda la vida, rezando por todas sus calles.

## LA LITERATURA PIADOSA, ENTRE LA PROSA Y EL VERSO

**E**n el Gran Hotel Almería, lleno de público y cofrades, Sábado de Pasión del 2012, decorado para la ocasión con pasos en miniatura de la Semana Santa, se llevó a cabo el pasado sábado la entrega de distinciones del V Concurso Literario El Encuentro. El acto fue presidido por el jurado del mismo, que preside Milagros Fabregat y los vocales Antonio Fernández Cabezas, director del Gran Hotel, Encarnación Molina, presidenta de la Agrupación de Cofradías, María Belén García Suárez, fiscal de la corporación cofrade agrupacionista, Francisco Vargas, Hermano Mayor de la Cofradía del Encuentro, Evaristo Martínez, periodista y Rafael Aguilera, ex-presidente de la Agrupación de Cofradías.

En el acto se entregó el primer premio a Francisco Javier Martínez López por el relato *Tarde de Jueves Santo*. Su autor lo leyó con exquisita poética mística, adentrándose en un bello pregonar a la Ilustre Cofradía del Encuentro en la plaza Circular al producirse el tradicional Encuentro con el Nazareno, la Virgen de la Amargura y la Verónica en la Estación de Penitencia del Jueves Santo.

A continuación, Milagros Fabregat entregó el accésit a Moisés Navarro Fernández por *Cristo del Perdón*, que reflejó en su intervención el silencio penitencial y pasional de la Hermandad del Santísimo Cristo del Perdón y *Las Lluvias* en la noche del Martes Santo en su Vía Crucis penitencial camino de la Catedral almeriense. Se pudo entregar el segundo accésit a Isabel Gamarra García (Granada) por *Almería toda pasión*, que por motivos personales no pudo desplazarse a Almería.<sup>14</sup>

El benefactor del certamen Miguel Rifá Soler hizo entrega de una distinción al periodista y Presidente de la Hermandad del Cristo del Perdón por su panegírico de exhortación y alabanza a la Virgen de la Amargura, expresado el jueves Santo del pasado ejercicio durante su tránsito del cortejo procesional por las puertas del Gran Hotel Almería-Citymar. Asimismo, Ginés Valera, Pedro Mena y Ramón Gómez Vivancos entregaron un lote de libros del Centro de Estudios IEA al ganador certamen literario Francisco Javier Martínez.

Tras el uso de la palabra de Encarnación Molina exhortando a vivir en los templos y en la calle la Semana Santa, Milagros Fabregat agradeció a todos los que contribuyen con su participación a engrandecer este certamen. María Dolores de Quero, presidenta de la Peña El Morato, por su parte ma-

---

<sup>14</sup> En el Gran Hotel Almería se había reunido la pasada semana el jurado del IV Concurso Literario de la Semana Santa de Almería "El Encuentro", presidido por Milagros Fabregat de la Rosa, y compuesto por Antonio Fernández Cabezas, director del Gran Hotel; María Belén García Suárez, hermana mayor de la Cofradía del Encuentro; José Antonio Sánchez Santander, presidente en funciones de la Agrupación de Cofradías; Manuel Martínez Ramírez, expresidente de la Agrupación y portavoz del Jurado, y Rafael Leopoldo Aguilera Martínez, director del Instituto de Estudios Almerienses (IEA), en calidad de secretario. Excusó su asistencia el profesor José Luis Laynez Bretones.

Valorados los doce trabajos presentados, por unanimidad de los miembros del jurado fue elegida como ganadora la narración presentada por José Manuel Bretones Martínez, periodista y cofrade, con el título de "Encuentro y desencuentro".

En el Gran Hotel Almería se hizo entrega de la distinción correspondiente. Bretones, a su vez, como ganador, realizará una de las primeras "levantás" a los pasos que integran el cortejo procesional del Encuentro el Jueves Santo.

El jurado también aprobó las bases para la siguiente edición, que sería la V, y que son las mismas que el que acababa de fallarse.

nifestó la siempre colaboración de la Peña flamenca en el esplendor de los desfiles procesionales. El acto finalizó con la intervención al cante de saetas, en diversos palos, por Antonio García Niño de las Cuevas, Antonia López y Ana Mar, poniendo un broche final a un acto que se ha hecho tradicional el Sábado de Pasión Almería.

Padre e hijo coinciden en que la mejor forma de conservar y legar un patrimonio cultural es dejándolo impreso en una publicación y así lo han hecho. El expresidente de la Agrupación de Hermandades y Cofradías, Manuel Martínez, y su hijo Francisco Javier presentaron en el Salón Alfareros de la Diputación Provincial un libro que recoge los pregones realizados por ambos en 2010 y 2012 respectivamente a la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura en la iglesia parroquial de San Antonio de Padua, en el barrio de Ciudad Jardín, donde tiene su sede canónica la conocida como cofradía del Encuentro.

El acto contó con la participación de los autores de la publicación, que ha sido editada por el Instituto de Estudios Almerienses; Guillermo Casquet, diputado provincial de Fomento Agrario; y Francisco Javier Vargas, hermano mayor de la cofradía. Casquet hizo una síntesis de las figuras y obras de los pregoneros con referencia a sus vivencias cofrades y Vargas, por su parte, agradeció la publicación de este libro que contribuye a fomentar el cariño y la devoción popular por su hermandad.

Las intervenciones de Manuel Martínez y Francisco Javier Martínez se centraron en los agradecimientos a Gabriel Amat, presidente de la Diputación Provincial, que ha hecho posible la publicación, y al apoyo del colectivo cofrade representado por la presidenta de la Agrupación, Encarnación Molina; el expresidente y actual director del Instituto de Estudios Almerienses, Rafael Leopoldo Aguilera; Pedro Sánchez y Belén García, ex hermanos mayores del Encuentro, y Manuel Navarro, hermano mayor de la Estrella. Francisco Javier Martínez manifestó que este libro «es fruto del cariño a los titulares de la cofradía, transmitido por mis abuelos y padres y vivido intensamente con los miembros más allegados de mi familia». A continuación se llevó a cabo la firma de ejemplares del libro que fueron repartidos entre todos los asistentes al acto celebrado en el edificio de Rambla Alfareros<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> QUESADA LÓPEZ, José Manuel, “La familia Martínez presenta sus pregones al Encuentro”. Diario Almería. 2013.

## EL ENCUENTRO MÁS ESPERADO POR TODOS: MILES DE PERSONAS ASISTIERON EN LA PLAZA CIRCULAR A ESTE EMOTIVO MOMENTO

**L**a Ilustre Cofradía del Encuentro, Hermandad de Nazarenos, tras los sentimientos de júbilo por la institución del sacramento de la Divina Eucaristía y la adoración en el día del Amor Fraternal, llevó a cabo la estación de penitencia por nuestras calles almerienses como obsequio reverente de la piedad sincera de todo un barrio de Ciudad Jardín, que se distingue por su belleza y espiritualidad, y que paseó penitencialmente sus imágenes sagradas por la Plaza de España y aledaños, entre el delicado perfume de las flores en las primeras horas de la tarde luminosa y clara del Jueves Santo.

Una cofradía, en cuya sede canónica de la Iglesia de San Antonio de Padua, mantiene la idiosincrasia y la singularidad propia de la Almería de antaño, de aquella Almería que nuestros abuelos y padres conocieron, desde que se hacía el tradicional Encuentro en la Plaza de la Catedral, para ahora, entre miles de almas aclamar con vítores, oraciones y plegarias, el encuentro multitudinario en la Plaza Emilio Pérez.

Es éste uno de los momentos más íntimos y estelares de nuestra Semana Santa, y que este año congregó a las nueve de la noche a miles de personas para presenciar el acto emotivo del encuentro de María Santísima de la Amargura con Jesús Nazareno tras limpiarle el sagrado rostro la Santa mujer Verónica adornada con claveles rojos y rosas, y que estrenó un lienzo blanco plegado, con el que limpia piadosamente el rostro de Jesús, quedando grabada su Santa Faz en las Tres partes de ese velo.

El cortejo procesional integrado, como ya hemos dicho, por tres secciones bien uniformadas de letanías de penitentes nazarenos revestidos con reverencia con túnica verde, antifaz, peto y capa blanca (paso de la Verónica), túnica, antifaz, peto y capa morada (paso del Nazareno) y túnica azul, antifaz, peto y capa celeste (Paso de la Virgen).

Los tres pasos fueron dirigidos con especial finura por los capataces, ya citados, Belén García Suárez, Hermana Mayor, Antonio Toro y José Antonio Ferre bajo los sonos y acordes musicales de la Agrupación Musical Ntra. Sra. del Mar, de Huércal de Almería, la Agrupación Musical Nuestra Señora del Carmen de Benalúa de Guadix, y Banda Municipal de la misma localidad anterior.

A las ocho y media de la tarde llegó a la Plaza Circular María Santísima de la Amargura, que estrenó una saya en terciopelo rojo bordado a mano en hilo de oro fino, además de la cinturilla bordada a mano en hilo de oro fino sobre malla y la blonda de encaje de Valenciá en tono beige, y que junto a la belleza de su juvenil rostro, iba expresando la exclamación atónita de ver más allá los dolores de su amado Hijo Jesús Nazareno, Nazareno del Encuentro, Nazareno de Almería, adornado con claveles rojos, refleja la expresión de ternura y sufrimiento, queriendo redimir a toda Almería, al convertirse en Jerusalén.

Tras adentrarse la Virgen en la Avenida Reina Regente, abandonó el dintel del Gran Hotel Almería, en cuyo establecimiento se hizo una ofrenda floral por parte de Milagros Fábrega, en representación de la entidad Citymar, organizadora del Certamen Literario en honor de la hermandad, y la realización de una bella glosa de alabanza compuesta e interpretada por el ex presidente de la Agrupación de Hermandades y Cofradías, Manuel Martínez Ramírez.

Tras el Encuentro y las oraciones hechas saetas, el cortejo procesional inició su andadura por la Carrera Oficial, con solemnidad penitencial y empaque. Eran muchas las ganas que tenían sus cofrades ya que desde el año 2006 no habían podido pasar por el Paseo de Almería, debido a la lluvia.

Cerró el cortejo procesional el paso de la Virgen de la Amargura, «Reina del Encuentro y el Dolor», que estrenaba una saya en terciopelo rojo bordado a mano en hilo de oro fino, además de la cinturilla bordada a mano en hilo de oro fino sobre malla y la blonda de encaje de Valencia en tono beige. El paso que estaba adornado con exquisita exornación floral de rosas color hueso, iba flanqueado por los agentes del benemérito Cuerpo de la Guardia Civil.

## CARTEL DEL ANIVERSARIO EN EL 2018

**L**a Cofradía del Encuentro del barrio de Ciudad Jardín presentó el cartel y logotipo conmemorativo del LXV Aniversario de la bendición de sus dos imágenes titulares, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Amargura.

A las siete y media de la tarde comenzó la Misa de Acción de Gracias de la hermandad, ocupando la sagrada cátedra y predicando la palabra de Dios

el Director Espiritual de la misma y párroco de la Iglesia de San Antonio de Padua, Rvdo. Jaime Palacios Floriach. Acto seguido comenzó este acto breve con el que se inició, de este modo, un año que será especial para esta corporación del Jueves Santo almeriense. A esta cita acudió la Presidenta de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Almería, Encarnación Molina.

Durante el acto se hizo un pequeño repaso por la historia de la hermandad y también por la historia de los titulares de dicha cofradía en estos últimos 75 años. Concretamente desde la destrucción de las anteriores tallas, que poseía la cofradía, en la Guerra Civil que sirvieron de base para la elaboración de las actuales imágenes de esta corporación.

El cartel, que es una composición con ambas imágenes, ha sido realizado por el cofrade y fotógrafo Miguel Mora. El mismo presidirá todos los actos conmemorativos por tal efeméride, los cuales irá desvelando la cofradía en las próximas fechas.

De igual modo se presentó el logotipo conmemorativo de estos 75 años de vida de los titulares del Encuentro. Dicho logo ha sido realizado por el hermano de la propia corporación, Pedro José Martínez Huete. Este logo, como el cartel, también presidirá todos los actos que la hermandad convoque por esta efeméride. Hay que recordar, además, que por dicha celebración, la imagen de Jesús Nazareno fue elegida en el pasado Plenario de Hermanos Mayores de la Agrupación para presidir el próximo Vía Crucis General de Cofradías de Almería, fechado para el próximo 16 de febrero.

## EL ESCUDO DE ORO DE LA CIUDAD YA ES PARTE DE NUESTRO PADRE JESÚS

**E**n la Iglesia de San Antonio de Padua de Ciudad Jardín, el alcalde de Almería, Ramón Fernández-Pacheco, impuso el día siete de octubre de 2018 el Escudo de Oro de la Ciudad a Nuestro Padre Jesús Nazareno, con motivo del LXXV aniversario de la bendición de las imágenes de la Hermandad del Encuentro. Fue un momento emotivo, recibido con alegría y aplausos por la cofradía, que ha expuesto en la Iglesia un álbum de fotografías y enseres cofrades para engalanar la ceremonia.

El alcalde manifestó que *«el Ayuntamiento quiere reconocer no sólo la trascendencia y el significado de esta imagen como uno de los símbolos más*

*queridos y venerados de esta Hermandad, sino que también desea mostrar su agradecimiento por la labor que vuestra cofradía viene prestando a Almería y los almerienses». Y continúa aseverando que «es también un aplauso callado por el ejemplo que transmitís durante todo el año, más allá de los días de Semana Santa. Un ejemplo que por su trascendencia social, se hace cada vez más necesario».*

La Semana Santa es un «sentimiento» y también un «motor económico» para la ciudad, y seguiría siendo «impulsada» desde el Ayuntamiento, aseguró Fernández-Pacheco en su alocución. «Podéis estar seguros que mientras yo siga siendo alcalde, la promoción y la difusión de nuestra Semana Santa ha sido, es y será una prioridad que va más allá de las cuestiones confesionales o del ámbito puramente religioso. Potenciar la Semana Santa es potenciar Almería, y por eso seguimos trabajando desde el Ayuntamiento para lograr el reconocimiento a nivel nacional que sin duda merece y que yo estoy seguro de que acabaremos consiguiendo entre todos», recalcó el alcalde.

Por su parte, el hermano mayor, Manuel Cerejido, agradeció que «el alcalde siempre esté al lado de la Semana Santa y apoyándola, como es el caso de la Cofradía del Encuentro, de la que es presidente del comité de honor organizador».

Los actos de conmemoración del LXXV Aniversario de la bendición de sus imágenes titulares, Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de la Amargura y Santa Mujer Verónica (El Encuentro), habían comenzado el pasado mes de abril y se desarrollaron hasta el mes de octubre con presentación de un libro, conferencias, exposiciones, actos litúrgicos y una procesión extraordinaria.

El alcalde confesó que «me apasiona la Semana Santa de Almería. Y me llena de orgullo que esta Hermandad, la más antigua de las penitenciales que hay en Almería, haya querido compartir con su alcalde parte de los actos que marcan un año tan importante y tan cargado de señas de identidad».



## EL ENCUENTRO PONE EL BROCHE DE ORO A UN IMPORTANTE AÑO CON LA PROCESIÓN DE SUS TITULARES

**E**l día 18 de septiembre de 2018, la Cofradía del Encuentro puso el broche de oro a un año que quedará ya en los anales de la corporación. Un 2018 muy especial para esta hermandad, que comenzó con la resolución del Obispo de Almería, Adolfo González Montes, por la que concedía el título de «*muy antigua*» a ésta, reconociendo su fecha de fundación en 1743, y que prosiguió con la celebración mediante diversos actos y eventos de los LXXV años de la bendición de sus imágenes titulares<sup>16</sup>.

Esta procesión extraordinaria, con las imágenes de la Virgen de la Amargura y Nuestro Padre Jesús Nazareno sobre el paso de la Virgen de los Dolores (sin palio) de la Hermandad del Santo Sepulcro, comenzó tras la Misa de las 19:15 horas en el Convento de Las Claras. Desde allí fueron bajadas en andas los titulares para postrarlos sobre dicha parihuela y comenzar su recorrido. Fueron acompañados por la Banda de Cornetas y Tambores Coronación de Espinas de Córdoba, mientras que la Agrupación Musical Nuestra Señora del Mar de Huércal de Almería abrió el cortejo.

La Virgen de la Amargura estrenó saya, manto, un alfiler donado por el Prendimiento, una cruz pectoral donada por Angustias y un puñal de oro de ley donado por el vestidor Juan Rosales. La imagen del Nazareno estrenó peluca de pelo natural donada por un grupo de cofrades. En torno a la medianoche regresaron a su templo de San Antonio de Padua.

## LA HISTORIA DE LXXV AÑOS DE BENDICIÓN DE LAS IMÁGENES DEL ENCUENTRO.

**C**on motivo de los LXXV años de bendición de sus imágenes titulares, se presentó un interesante libro que recopila informaciones sobre la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de la Amargura y Santa Mujer Verónica (El Encuentro), publicados en la prensa almeriense desde el año 1943 hasta nuestros

<sup>16</sup> GARCÍA, José Antonio. "El Encuentro pone el broche de oro a un importante año con la procesión de sus titulares". Diario de Almería. 20 de septiembre de 2018.

días. Una publicación que ha sido dada a conocer por el alcalde, Ramón Fernández-Pacheco.

*«Para el Ayuntamiento de Almería, la promoción y la difusión de nuestra Semana Santa ha sido, es y será una prioridad que va más allá de las cuestiones confesionales o del ámbito puramente religioso. Tengo muy claro que potenciar la Semana Santa es potenciar Almería. Y por eso seguimos trabajando desde el Ayuntamiento para lograr el reconocimiento a nivel nacional que sin duda merece y que yo estoy seguro de que acabaremos consiguiendo entre todos»,* señalaba el primer edil.

Fernández-Pacheco recordó que además del LXX aniversario de la bendición de las imágenes titulares, también se cumplía *«el CCLXV aniversario de vuestra fundación como Hermandad, la más antigua de las penitenciales que en Almería»*. El alcalde también fue presidente de honor de la Comisión Organizadora de las actividades que realizó el Encuentro este año, *«con presentaciones, conferencias, exposiciones, actos litúrgicos y finalmente una salida extraordinaria de las dos titulares el próximo sábado 15»*, añadió.

El libro es el fruto de una labor ardua y minuciosa que ha sido llevada a cabo por Pedro José Martínez Huete, y permite conocer no sólo la evolución de la Cofradía en todos estos años, sino también el modo en que ha ido creciendo, cambiando y mejorando la Semana Santa de Almería.

El autor aseguró que *«gracias a la prensa se conserva la historia de las hermandades y cofradías de Almería, son la principal herramienta para consultar su evolución, en especial en el siglo XIX y principios del XX. Esta obra cuenta la historia del Encuentro desde 1943 hasta 2018 a través de las informaciones de los periódicos»*. Se han editado 500 ejemplares, que se reparten con un donativo de 10 euros, para sufragar la impresión.

Manuel Cerejido agradeció que *«el alcalde siempre esté al lado de la Semana Santa y apoyándola, como es el caso de la Cofradía del Encuentro»*. A la rueda de prensa también asistió la presidenta de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Almería, Encarnación Molina, y la concejala de Promoción de la Ciudad, Carolina Lafita.

## ILUSTRE Y MUY ANTIGUA HERMANDAD Y COFRADÍA DE NAZARENOS

**L**a Diócesis de Almería concedió, como hemos ya dicho, a la Cofradía del Encuentro el título de «*muy antigua*», después de homologar el año 1743 como su fecha fundacional que, de esta forma, pasa a ser la Hermandad penitencial más antigua de las existentes en la provincia, con doscientos setenta y cuatro años de existencia acreditada.

Esta Cofradía, en aplicación de esta orden, ha pasado a denominarse de forma oficial bajo el nombre de: «*Ilustre y Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de la Amargura y Santa Mujer Verónica*». La Hermandad ha incorporado la nueva denominación a su imagen corporativa y ya aparece así en su propia web.

La concesión de este título «*no ha sido fácil ni a la ligera y ha venido a enlazar nuestra historia actual con la antigua*», según valoró Francisco Javier Sierra, Diputado de Medios de Comunicación de esta Hermandad, a *Diario de Almería*. «*Tiene que estar muy contrastado para que se conceda*», añadió.

El reconocimiento le llegó tras un largo periplo procedimental de instancias, recursos y denegaciones. El proceso de estudio e investigación se remontaba dos décadas atrás y fue impulsado por Pedro José Martínez Huete, hermano de esta Cofradía, en el mandato del Hermano Mayor Aldo Gustavo Remondino. La primera instancia fue denegada, pero no desanimó al actual Hermano Mayor, Manuel Cerejido, y su Junta Directiva, quienes recogieron el testigo y retomaron las gestiones, en 2003.

La Hermandad ha buscado la concesión de este título al abrigar «*la sospecha desde hace años del origen de su fundación. Tal es así, que siempre hemos situado la del 1924 como la fecha de nuestra refundación y no como la fundación*», descubre Francisco Javier Sierra.

El programa de actos de esta efeméride incluyó una conferencia del hermano Pedro Martínez Huete, como impulsor primigenio del proceso, quien tiene previsto informar a los presentes a su charla de todas las gestiones realizadas antes de la declaración del Obispo.

La Hermandad de La Soledad, cuya fundación se remonta al uno de abril de 1772, era quien ostentaba la condición de decana como la más antigua del conjunto que se despliega por la provincia almeriense, hasta la resolución de este decreto por parte del Obispo de Almería, Adolfo González Montes.

El anterior día dos, se habían cumplido doscientos cuarenta y cinco años de la aprobación de las primeras Constituciones de la mano del obispo de la diócesis, Claudio Sanz y Torres de esta última cofradía. El uno de abril de 1772, el prior general de la Orden Servita autorizó y envió el permiso desde Roma, para la fundación de esta Ilustre Hermandad del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de los Dolores<sup>17</sup>.

## EPÍLOGO. EL AÑO 2019

**P**or espacio amanuense llegamos al final de este sucinto ensayo narrativo, haciendo mención a **María Santísima de la Amargura y Nuestro Padre Jesús Nazareno** que realizaron, como si fuese ayer, su Estación de Penitencia por las calles de Almería camino de la S. y A. I. Catedral de la Encarnación, Convento de las Madres Clarisas y Santuario de la Virgen del Mar, en un año especial para ambos Titulares de la Hermandad penitencial del Encuentro, ya que se han cumplido setenta y cinco años desde que fuesen realizadas con el arte de la devoción y el fervor por su escultor, José Martínez Puertas, en 1943. Este hecho, y el que a la Cofradía el Prelado de la Diócesis le haya reconocido una antigüedad de doscientos setenta y cinco años de apostolado en la ciudad, ha venido a engrosar su patronímico, como ya hemos comentado, con el título de *“Muy Antigua”*<sup>18</sup>.

Este año de 2019 la Hermandad volvió a convocar el tradicional concurso literario con el fin de promocionar y desarrollar las iniciativas de escritores y autores que, basándose en la temática de la Semana Santa de la Ciudad de Almería, escriban obras que contribuyan a engrandecer el patrimonio inmaterial de nuestra Hermandad y de la propia Semana Grande de Almería, que está declarada de Interés Turístico Nacional<sup>19</sup>.

Para que la Semana Santa almeriense no desaparezca, Almería como toda España, debe mantener y cuidar sus tradiciones sin que ello implique inmovilismo. Se puede ir en el carro del Progreso enarbolando la bandera de lo tradicional, de lo imperecedero, de lo que no debe morir que es el espíritu

<sup>17</sup> La Soledad, con 245 años de vida, 29 menos, es la vicedecana.

<sup>18</sup> FERRERO, Txabi, “La Cofradía del Encuentro rescata dos siglos y es ya muy antigua”. Diario de Almería. 14 de enero de 2018.

<sup>19</sup> <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/26702-xxi-concurso-literario-qel-encuentro-2019q-espana>

de los hombres y de los pueblos, y el espíritu está íntimamente ligado a las tradiciones. ¿Qué español no ha sentido vibrar todas las fibras de su ser oyendo una saeta en el silencio de una noche española de Semana Santa?

## AMOR FRATERO

**N**o podemos obviar que El Encuentro se produce el Jueves Santo, día del Amor fraterno. El hombre no participa del amor de una forma fría o insensible, sino que ha sido dotado de la capacidad de experimentar, de sentir un amor vital y espontáneo. El hombre es más pleno en la medida que se realiza en el amor, no en un amor cerebral, sino en un amor concreto y expansivo.

Por amor hizo Dios el universo y al hombre, y por amor ha de continuar el hombre la construcción del mundo. Amar no es sólo saber o creer sino fundamentalmente hacer. Y el ser humano no puede hacer más que en la realidad concreta en que se encuentra. En este hacer, el punto de referencia primordial podría ser este “Encuentro” que es el propio de todas las personas en manifestar un sentimiento de solidaridad.

Una construcción del mundo cofrade acorde con el propio hombre; explotando todas las riquezas naturales, impulsando cada vez más, un auténtico desarrollo que, junto a la satisfacción de las necesidades materiales, tenga como objetivo principal la realización plena de la persona en todas sus dimensiones, no limitándose al simple disfrute de unos bienes de consumo, sino dirigido especialmente hacia una conciencia, libertad y justicia.

Tampoco se trata que a esto lleguen sólo unos pocos, muchas veces a costa de la explotación y sometimiento de los demás: por el contrario, ha de ser toda la comunidad la que se desarrolle.

La solidaridad es, pues, un amor fraterno y concreto. Fraterno porque se realiza entre los hombres; concreto porque implica siempre una actitud y una actuación. Amar es una tendencia a identificarse con el origen del amor, pero consustancialmente a esto, es un acto vital entre los hombres; es compromiso inmediato con cada hombre.

No hay contradicción ninguna de estos significados del amor, más bien forman una identidad. Por esto la palabra solidaridad es una de las más universales en nuestro tiempo, tanto que no es patrimonio exclusivo del

cristiano, sino que lo es de todos los hombres. El amor fraterno es el único lenguaje comprensible y común para todos, y qué duda cabe que en él está implícito todo el amor.

## EXPERIENCIA CRISTIANA

**F**inalizo: la Cuaresma nos llama a meditación. La Voz de la Iglesia, la Palabra de Cristo, nos está impulsando constantemente al encuentro para darnos felicidad de una Resurrección, tras la sublimación en el Viernes Santo del Señor, de nuestros pequeños Viernes Santos de cada día, cuando cada día hemos sacrificado algo por el bien de nuestros hermanos a la mayor gloria del Señor.

La Cuaresma nos llama a todos, pero yo, cristiano, pasé y viví una experiencia cristiana, “El Encuentro”, donde disfruté el bien que a nuestras almas llega cuando decimos que SÍ a lo bello que el mundo tiene, que no es otra cosa que el sello divino impreso en él y que se manifiesta en el desinterés, en la cortesía, en la afabilidad, en la honradez, en la humildad, en la entrega al mejor servicio de los demás, en la práctica de las obras de misericordia signo de la posesión de todas las virtudes,...

A mí, cristiano, que porque Dios ha querido, he sido escogido para disfrutar de todos estos beneficios, que no los merezco sino que ha sido una gracia de Dios, a mí, la Cuaresma me llama de otro modo presenciando “El Encuentro”.

Con aldabonazo más fuerte. Porque Cristo con su amada Madre, María Santísima, pasó por mi lado, y en aquel entonces yo le seguí. ¿Para qué? ¿Por qué? Algo tiene El Encuentro cuando es incensado por el Obispo. Algo tendría yo cuando Cristo se paró un momento a mi lado, y por ese algo que yo tengo y que Cristo vio, me introdujo por ese camino, y yo lo dejé todo y tras sus huellas me fui. ¿He dado el fruto que el Señor esperaba de mí?

Ese algo, que yo tengo en lo íntimo de mi alma, lo he puesto en situación de que dé abundantes frutos en beneficio de mis hermanos, todos los hombres, en mayor salud del Pueblo de Dios, y en una cara más bella, más bonita de mi madre santa, mi madre buena, la Santa y Católica Iglesia.

Yo sé que el Señor ha hecho en mí maravillas, lo sé con conciencia cierta, pero, ¿en qué han conocido los otros cristos, mis hermanas, esas maravillas

de las que yo fui protagonista, y que en mí se hicieron para enriquecimiento del Cuerpo Místico del Señor?

¡Cuántas cosas nos sugiere este Encuentro en pleno siglo XXI, que muy bien puede ser el riego que la semilla que Dios sembró en mi corazón necesita para dar la abundante cosecha que Dios y su Pueblo esperan de mí! ¡Este Encuentro muy bien puede ser la ocasión precisa para que el Movimiento cofrade en Almería, haga las maravillas que la Iglesia Diocesana y su Pastor esperan de nosotros!

## JUEVES SANTO: ESPIRITUALIDAD EUCARÍSTICA

**T**al vez, alguien se pregunte el **porqué es el Jueves Santo cuando se produce El Encuentro**. Jueves Santo. Muchos cristianos, incluso cristianos viejos, ignoran que es exactamente la Comunión, instituida por Jesucristo precisamente el día de Jueves Santo, cuando ya todas las cosas presagiaban su muerte, Él decidió la donación total en la Eucaristía.

El Encuentro nos sirve de una prolongación de la Comunión, que es unión común a pie de calle, apostolado participante y activo. Al comulgar el cristiano se une a la cabeza y queda unido a los miembros. Adquiere la Gracia, que será la sangre palpitante que dé vida a este cuerpo. Si Cristo se da a cada uno de nosotros, quedamos sellados y unidos por Él. Buena ocasión, por tanto, para sentirnos responsables los unos de los otros en el testimonio público del Encuentro.

## CONCLUSIÓN

**A**lmería inédita, sigue durmiendo confiada en la conjugación azul **del cielo y mar**. Se desgranán los días, se vive un presente de momentos alineados, sin estridencias, se trabaja se siente y también se llora.

Porque la apostólica Almería es una ciudad alegre; el viento doblando esquinas con su silbido característico, las palmeras tan rectas tan exactas, sin cadencia oriental ni africana, los montes pelados y de arista salvaje y basta esos alfilerazos de sol, nos hacen vivir un algo de mística que flota en el ambiente.

Por eso la Semana Santa de Almería es callada, responsable; tienen sus días todo el peso de la tragedia de un Dios traspasado por el acero del pecado. El Calvario: filosofía suprema. Y Almería es única en sus estaciones de penitencia, en sus pasos y en la devoción de los corazones de sus hijos.

Semana Santa de geometría de nazarenos, costaleros, y mantillas, emoción de saeta muda y que racimos de silencio en cada esquina... Lágrimas al paso del Cristo que apura el cáliz de la pasión.

Parece que el sol ha guardado sus rayos para consumir la cera sencilla de las plegarias. Mientras: Dios llevando la cruz por la calle de la Amargura de los hombres, ya que ellos no quisieron buscarlo a Él. Ejemplo callado.

Alma peregrina, asómate al pozo de tu nada. Aprende a vivir el sacrificio de un Dios crucificado, ¡por que no recortar las tinieblas y lanzarlas contra el pavimento!... Mira el reloj. Esta es la hora. Quizás después sea tarde... Y en el laberinto de la tarde – noche un vía-crucis de luces y sombras: Semana Santa, El Encuentro...

## Bibliografía

**Aguilera Martínez, Juan Rafael**, *20 años de Guion Cofrade. Recopilatorio premios Guion Cofrade Almería*, Estrategia creativa, Almería, 1997.

**Aguilera Martínez, Rafael Leopoldo**, *El espíritu indaliano*, Ed. Círculo Rojo, Almería, 2015.

**Asensio Romero, Pedro**, *Usura*, Ed. Alrevés, Almería, 2012.

**Casas, Alfredo**, *Conversaciones cofrades*, Ed. La Voz de Almería, Almería, 2016.

**Gil Albarracín, Antonio**, *Cofradías y hermandades en la Almería moderna: (historia y documentos)*, G.B.G., Barcelona, 1997.

**Lopez Martín, Juan**, *La iglesia en Almería y sus obispos*, tomo II, Diputación Provincial, Almería, 1999, pp. 773-775.



**Rodríguez Puente, Rafael**, *Dramaturgia procesional en Almería. Arte, Historia y Escenografía devocional de la Semana Santa*, Editorial Sarriá, Almería, 2007.

**Ruiz Fernández, José Y Vázquez Guzmán, Juan Pedro**. *La Religiosidad popular y Almería: actas de las VI Jornadas*, Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 2011.

**Ruiz Fernández, José Y Vázquez Guzmán, Juan Pedro**. *La Religiosidad popular y Almería: actas de las IV Jornadas*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 2005.

**Salas Pineda, Fernando**. *Almería, Semana Santa. La pasión del pueblo*. 2019.

**Sánchez Ramos, Valeriano y Ruiz Fernández, José**, *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 2004.

**Sánchez Ramos, Valeriano y Ruiz Fernández, José**, *La Religiosidad popular y Almería: actas de las I Jornadas*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 1996.

**Sánchez Ramos, Valeriano y Ruiz Fernández, José**, *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*, Ed. Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004.

**Soler, Juan Francisco**, *El sentir de un humilde cofrade*, Autoedición, 2011.

**Tapia, José Antonio**, *Almería, piedra a piedra*, Ed. Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Almería, 1970.



# LA DEVOCIÓN A JESÚS NAZARENO EN LA CIUDAD DE HUELVA

FORMAS EXTERNAS Y APARATO PROCESIONAL  
A FINALES DEL S. XIX

---

José Manuel Arroyo de los Reyes  
*Historiador de Huelva*

## RESUMEN

**L**a Cofradía de Jesús Nazareno de Huelva es una corporación con una vasta y rica historia que se remonta casi a quinientos años de existencia ininterrumpida en el espacio devocional onubense. En este artículo mostramos algunos aspectos sobre su fundación y devenir a lo largo de los siglos, en especial en los aspectos procesionales, hasta su reorganización a principios del siglo XX.

---

**L**a ciudad de Huelva, en la actualidad, posee varias representaciones devocionales de Jesús Nazareno en su nómina de cofradías, las cuales son el Cristo de la Redención, Jesús de la Penas en sus Tres Caídas, Jesús del Calvario, Jesús de la Pasión y Nuestro Padre Jesús Nazareno.

De todos ellos solo nos centraremos en una, en la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de acervo ancestral, que conjuntamente con la Her-

mandad de la Vera Cruz y la Hermandad del Santo Entierro son las cofradías más añejas de la Ciudad.

Las restantes son nuevas fundaciones producidas tras la finalización de la Guerra Civil y en el renacimiento cofrade que se produce a partir de la década de los setenta del s. XX, excepto el caso de la cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, que hunde sus raíces más profundas en una antigua corporación gremial de pescadores del s. XVI, denominada Nuestro Padre Jesús Nazareno de Saltés y Nuestra Señora de Guía<sup>1</sup>.

La cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno tiene como referencia más antigua 1583, a la vez que la fundación del propio convento de la Victoria por parte de la Orden de los Mínimos, que se efectúa en 1582 y que se propicia, parece ser de forma indirecta, por el propio Duque de Medina Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, conjuntamente con otros habitantes de la villa onubense.

Las fuentes nos indican que la fundación original es por medio de la compra de algunas casas en la parte baja de la calle Puerto y, con posterioridad, en 1591, se traslada a la parte alta de la Calle, también por el mismo método de compra de inmuebles por particulares, debido a la insalubridad del asentamiento primitivo<sup>2</sup>.

En la Crónica General de la Orden realizada por el Padre Fray Lucas Montoya en 1619 se dice: *“Convento de Guelva año 1588. En el mismo estado de Medina Sidonia se fundó convento de la Orden en la villa de Guelva, puerto del mar Océano, diócesis de Sevilla. Fundose primero junto al mar y por los peligros de las inundaciones y crecientes, después de aver estado alli doze o catorce años se mudaron dentro de la villa, en la calle principal que llaman del Puerto, es mediano edificio bien sustentados por el buen pescado 24 religiosos,*

---

<sup>1</sup> Sobre este asunto en Huelva durante el Antiguo Régimen solo existen tres cofradías de Penitencia, como se ha expuesto en el texto. También existe constancia de otras cofradías, tales como la de la Flagelación, de muy corto recorrido en las fuentes documentales, y la del Dulce Nombre de Jesús y Nuestra Señora del Mayor Dolor, constituidas ambas en el Convento de la Victoria. A partir de 1862, se fundan o se reorganizan cofradías penitenciales en Huelva, siendo en 1936 su nómina de ocho cofradías: Oración en el Huerto, Pasión, Expiración, Los Judíos, El Nazareno, Buena Muerte, Santo Entierro y Vera Cruz.

<sup>2</sup> DE MORA Y NEGRO, Juan Agustín, *Huelva Ilustrada*, 1762, p. 158; RUIZ GONZÁLEZ, Juan E., *Los pueblos de Huelva en el s. XVIII* (según el diccionario del geógrafo Real D. Tomás López), Diputación de Huelva, Huelva, 1999, p. 155.

*no tiene fundador*<sup>3</sup>.

Probablemente, la fundación de la cofradía de Jesús Nazareno pudiera ser obra de la propia comunidad de frailes Mínimos de la Victoria; ya indica Diego Díaz Hierro que la imagen podría ser propiedad de los frailes.

Es común, dentro de las órdenes religiosas, adoptar determinadas devociones en alza para así, por medio de patronatos y capellanías, obtener réditos con el que mantener una holgada posición económica de la comunidad conventual.

En el Convento Mínimo observamos dos cofradías, una la dedicada al Dulce Nombre de Jesús, devoción propia de cenobios dominicos. Aunque en Huelva ciudad no existe ninguno, sabemos que distintos frailes procedentes del convento del Socorro de Gibrleón asistían a la villa a dar diversos sermones, y que, por medio de su consentimiento previo, pudiera ser, se fundara en su iglesia una cofradía de Sangre del mismo título, pues tenemos constancia de su salida el Jueves Santo por la tarde.

La otra es la de Jesús Nazareno, con el alza en estos momentos de las cofradías de sangre penitenciales, sobre todo las dedicadas a Jesús con la cruz a costas<sup>4</sup>, y que, al igual que la del Dulce Nombre de Jesús, fuera también propiciada por los dominicos, ya que estos fomentan su fundación en sus propios conventos, que con el tiempo se fusionan<sup>5</sup>, conformando una sola Hermandad y denominándose cofradías del Dulce Nombre de Jesús

<sup>3</sup> DE MONTROYA, Lucas, *Crónica General de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula su fundador*, lib. III, Madrid, 1619, p. 192. En ella aparece como fecha de fundación del Convento de Huelva 1588. En ella se hace constancia que no posee fundador: podríamos estar ante una fundación espontánea de la propia Orden, tomando contacto con la clase importante de la población, entre ellos el Duque, que es el que daba permiso de asentamiento. Conocemos que por aquellas fechas se había querido fundar por parte de la Orden del Carmen un convento, a lo que se negó el cabildo municipal.

<sup>4</sup> SANCHEZ HERRERO, José, *La Semana Santa de Sevilla*, Ediciones Sílex, Sevilla, 2003, pp. 159 y 160. En esta obra indica que las cofradías de Jesús Nazareno surgen en el siglo XVI, con un notable aumento en la centuria siguiente. Según el autor, éstas procesionan en la madrugada del Viernes Santo, produciéndose los encuentros entre Cristo y la Virgen María, así como los hechos ocurridos en la Calle de la Amargura, por medio del Sermón cantado y escenificado. Sánchez Herrero indica que todo esto proviene del Sermón del Mandato, que estas cofradías realizaban en sus primeros momentos en el interior de las iglesias antes de la salida procesional. Con posterioridad, en el siglo XVIII, éstos pasan a escenificarse teatralmente en un lugar público, plaza de Cabildo o Ayuntamiento, donde desde un balcón un sacerdote secular o fraile, en el caso de Huelva de la Orden Mínima, lo relataba al público asistente.

<sup>5</sup> QUESADA QUESADA, José Joaquín, "Los Dominicos y las cofradías del Dulce Nombre de Jesús Nazareno en tierras Jiennenses", en: *Los Dominicos y la advocación del Dulce Nombre de Jesús en Andalucía*, Archidona, 2017, pp. 309 y ss.

Nazareno<sup>6</sup>.

Los Dominicos adoptan como propia la devoción y expansión del Dulce Nombre de Jesús, al igual que la fomentaron los franciscanos, cuyo máximo difusor entre éstos últimos fue San Bernardino de Siena.

A finales del XVI, con la expansión de las cofradías pasionistas, muchas, inspiradas en el franciscanismo, adoptarán la iconografía de Jesús con la cruz a cuestas en sus diversas escenas, entre ellas el encuentro en la Calle de la Amargura.

En este caso, podemos intuir la potente fuerza e influencia de la Orden de Predicadores en la comunidad mínima de la Victoria. Aquí no se produjo la fusión de ambas corporaciones, sino que permanecieron independientes una de otra, siendo esta medida un foco de mayor aportación económica para la comunidad y se mantuvieron así como dos corporaciones distintas y separadas durante toda su historia y permanencia en el convento de la Victoria.

En 1598 tenemos constancia de la fundación de un patronato por parte de Juan Domínguez en una capilla que es frontera a la capilla “*de los Nazarenos*”, y de las condiciones que le imponen los frailes, liderados por Fray Fernando de Guzmán como corrector, de decoro y de ornamentación de la misma al nuevo patrono<sup>7</sup>.

En 1635 se conoce que se redactan nuevas Reglas para la cofradía. Sobre la salida procesional del Nazareno de Huelva en el siglo XVII se nos da referencia en el contrato de obra del dorado y estofado del paso para el Señor de 1698.

En el texto, nos relata cómo el Capitán Alonso Gómez Quintero, Alcalde Ordinario de la Villa de Huelva, contrata a Juan Fernández, maestro de pintura, sobre el dorado y estofado de la Urna de “*ntro. Señor y Padre Jesús Nazareno en que su Divina Magestad y cofradía sale en procesión los Viernes Santos*”

<sup>6</sup> AMH-FDH, Carp. 194. El historiador local Diego Díaz Hierro aprecia esta opción de que la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y posiblemente la de Jesús Nazareno fueran fundadas por la influencia de los dominicos de Gibraleón. Los dominicos intentaron fundar en la Villa de Huelva, pero su intento no llegó a fructificar, pero si se materializaron sus devociones en el convento de la Victoria.

<sup>7</sup> AHP- PNH, Leg. 4516. 2ª escribanía. Juan de Segura Galván. 357 r/358 Vto.1598. En el documento se exponen las condiciones que imponen los frailes mínimos de la Victoria, cuyo Corrector era Fray Fernando de Guzmán, a Juan Domínguez sobre un patronato en un “Altar en la primera nabe de como se entra de la calle que es de la de debajo del campanario de la dicha iglesia frontero del altar de la cofradía de los Nazarenos el cual en el presente está vacía que ninguna persona tiene derecho a él sino es de la dicha iglesia agora por que aya persona que en dicha ha de misas e lo adorne de altar de la que más cosas necesarias al dicho altar y siendo decoro como lo es de la dicha Santa Casa...”.

por la mañana de cada un año del convento de Nuestra Señora de la Victoria de esta villa cuya urna es de madera y se ha de dorar y de estofar como dicha es todo lo labrado<sup>8</sup>. Es una de las primeras referencias a la hora de su salida procesional, que debía de producirse al alba, con los primeros rayos de sol.

En 1716, el *Libro de Valores de Vicaría* del Arzobispado de Sevilla, nos da a conocer su renta, día de salida y hora, así como de cómo se sustenta: “*Cofradía de Jesús Nazareno, está sita en el convento de la Victoria, su renta se compone de limosnas que se juntan con la demanda, entradas y averiguaciones de hermanos que importan cada año 546 reales, que balen 18.564 maravedíes y se distribuyen en una procesión el Viernes Santo de Madrugada*”<sup>9</sup>.

En este mismo libro aparece también la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, teniendo estatuto propio y distinto a la de Jesús Nazareno: “*Cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús, esta sita en el convento de la Victoria, tiene cada año 328 reales en limosnas y averiguaciones de hermanos que se distribuyen en una procesión de penitencia que hace la Semana Santa y 12 misas de los meses por cual limosna paga a dicho convento 147 reales y medio que bajados de dicha rentar están 1805 y medio que balen 6.137 maravedíes para zera y demás gastos de esta cofradía*”<sup>10</sup>.

En el testamento de María Ortiz de 1742 se nos indican más noticias sobre la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, como su día de salida, Jueves Santo, precedente a la de Jesús Nazareno, que las imágenes las había costeado ella “*hasta cantidad de zinco mill ochocientos reales*”, y que era su voluntad “*que después de su fallecimiento, se coloquen en el convento de religiosas de Santa María de Gracia, en la parte y lugar que fuera más proporcionado, con obligación de que en por el tiempo de Semana Santa en todos los años, se saquen de dicho convento y se lleven al dicho de la Victoria, para asistencia a la procesión en el Jueves Santo en la tarde y después se restituyan a el de dichas religiosas*”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> AHPH-APN. 2ª notaría. José Hernández Almonte. Leg. 4552, fol. 45.

<sup>9</sup> A.G.A.S., Fondo Capitular. Secc. 2ª. Libro de valores de Vicaría. 08831. cofradías. Fol. 908 vto.

<sup>10</sup> A.G.A.S., Fondo Capitular. Secc. 2ª. Libro de valores de Vicaría. 08831. cofradías. Fol. 909 vto.

<sup>11</sup> AHPH, APN, Testamento de María Ortiz, 1742. 1ª Escribanía, Leg. 4244, fol.145. Si esta cláusula pervivió en el tiempo, podemos especular que la cofradía del Dulce Nombre de Jesús pueda haberse extinguido y haber permanecido sus imágenes y efectos en la iglesia del Convento de las Agustinas, ya que en los Inventarios de bienes de conventos suprimidos de Huelva y San Juan del Puerto, en el apartado dedicado a la Iglesia de la Victoria de mínimos no aparece la cofradía, ni su ubicación, ni los objetos muebles de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús, pudiendo ser la Virgen del Mayor Dolor de la cofradía la dolorosa que en 1916 diera lugar a la cofradía de la Consolación y Correa, denominada con posterioridad de la Buena Muerte.

La Regla de la cofradía de los Nazarenos de 1635 es reformada en 1713, indicándonos algunos capítulos de la misma sobre la procesión del Viernes Santo: *“Ítem que el Viernes Santo de cada año ha de acompañar la referida comunidad la procesión de Ntro. Padre Jesús, que se intitula del paso”* y de *“predicar dos sermones, uno antes de salir la procesión y otro de la plaza de San Pedro”*.

Observamos que se sigue manteniendo la costumbre del Sermón del Mandato en el interior de la iglesia y el sermón público en la Plaza del Cabildo o de San Pedro. La comunidad se compromete *“el Viernes Santo quando sale la procesión se tiene que acompañar la comunidad dando la cofradía sera y a de aver sermón este dár y más el Domingo tersero de cuaresma”*.

Parece ser que los Duques de Medina Sidonia eran Hermanos Mayores perpetuos, pudiendo ser esta dignidad a que la fundación del propio cenobio de la Victoria fuera indirectamente propiciada por los propios Guzmanes<sup>12</sup>.

A finales de esta centuria, aparece en escena la figura de la Familia Trianes, de notable influencia en el devenir futuro de la cofradía. De ascendencia aristocrática, esta familia procede de Galicia y se asienta primero en Málaga y posteriormente en Cádiz, donde se dedica a transacciones comerciales, como tantos hidalgos norteños que intentan buscarse un porvenir dentro del espectro comercial del siglo XVIII y de esta manera conseguir llegar a los estratos sociales altos.

Éstos emparentan con los Rivero, prominente familia ayamontina, enriquecida con el comercio americano, mediante el matrimonio de Antonio Trianes y Centeno con Teresa Rivero, alcanzando en tierras onubenses un holgado estatus social, visualizándose en el nombramiento de D. Antonio Trianes como Alcaide del Castillo de Huelva por el Duque de Medina Sidonia.

Como toda familia procedente del enriquecimiento comercial e industrial y que alcanza la nobleza por este medio (el propio el Rey Carlos III

---

<sup>12</sup> AMH- FDH, Carpeta 181. Toma la información de estas reglas del escribano público Diego Pérez Barrientos del libro de protocolos de 1713, fol 149/ 152. Este libro está desaparecido, pues en los protocolos notariales de la 1ª Escribanía donde hacía sus funciones de escribano público pasa del legajo 4220 que corresponde al año 1711 completo al 4221 que corresponde al año 1714. Por lo tanto solo tenemos referencias de dicha Regla de la cofradía del Nazareno por las anotaciones del referido historiador Diego Díaz Hierro.



legisla a su favor, ya que las considera como necesidades patrias)<sup>13</sup>, necesita un elemento exterior para demostrar su alto estatus en la pirámide social local.

En 1793, Antonio Trianes llega a un acuerdo con la comunidad mínima para la fundación de un Patronato en la capilla del Sagrario del Convento de la Victoria, para enterramiento de su linaje y descendientes y en donde se compromete con ellos a hacerse responsable de todo, de la propia capilla y bienes muebles que contiene, incluido el patrimonio de la cofradía de Jesús Nazareno, así como su adecentamiento<sup>14</sup>. Lo que no sabemos es qué papel juega en la fundación de este Patronato la Hermandad que regía hasta ese momento los destinos de la cofradía y que de la noche a la mañana se convierte en una cofradía patrimonial de un linaje aristocrático.

Los avatares de inicios del siglo XIX, sobre todo los hechos de la desamortización de bienes eclesiásticos, hacen que la Hermandad o, en su caso, sus “arrendatarios”, los Trianes, tengan que abandonar la capilla del Sagrario del convento mínimo de la Victoria.

En un inventario de conventos suprimidos de 1835, realizado por José Bermúdez Muñoz y firmado por el Párroco de San Pedro, D. Juan Salvador Vázquez, y con datos aportados por los propios Trianes, en el apartado dedicado a la relación de efectos muebles y vasos sagrados, nos relata: *“Capilla del Sagrario: Ésta pertenece a los SS. Trianes, con un retablo de madera en toско, Nicho dorado con la Santa mujer Verónica que en la actualidad está en él S. S. José de talla, cuatro candeleros de madera, dos atriles, un crucifijo pequeño, y otro mayor de madera, una piedra de Ara, una tabla de Evangelios, una lámpara de metal amarillo con su abortante, la peana dorada de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Amargura, cuatro pasos en que sale la cofradía de Jesús Nazareno, una cruz de madera grande verde y dorada para el mismo y otra cruz de Jerusalén Yn-signia de la cofradía, el cielo del paso de la Sra. Ocho cuadros viejos de medias cañas doradas de la historia de David, todo perteneciente a los dichos SS. según*

<sup>13</sup> Real Cédula promulgada por el Rey Carlos III en 1783. En ella se dignifican oficios considerados como “viles”, entre las que se encuentran las relacionadas con actividades comerciales e industriales, ya que las considera necesarias para el progreso económico del Reino.

<sup>14</sup> DOMÍNGUEZ ROMERO, Julián, Los Trianes y el patronazgo de la Capilla del Nazareno. Documentos para la memoria Histórica, Huelva, 2014. En esta obra se trata sobre la genealogía de la familia Trianes, así como la reproducción del texto original del patronazgo de los Trianes sobre la Capilla del sagrario de la Iglesia de la Victoria como enterramiento de la familia y propiedad de todos los bienes muebles, certificado y acuerdos con la comunidad de los Mínimos de la Victoria y Antonio Trianes y Centeno en 1793.

*Ynventario que presentaron los interesados”.*

Nos indica también que *“todos los efectos contenidos Yglesia y Altares quedaron acargo de los dos capellanes nombrados Fray Matias González y Fray Juan de Dios Sánchez”*; está fechado este inventario a dos de noviembre de 1835<sup>15</sup>.

Lo más significativo de este texto, es que nos dice que el retablo está *“en tosco”*, es decir, que no está dorado, y se deduce la ausencia de las imágenes de la cofradía; el lugar de la Verónica lo ocupa un San José, y presumiblemente éstas estuvieran en casa de los Trianes.

También la denominación de la *“Cruz de Jerusalén Ynsignia de la Cofradía”*, nos delata que el escudo corporativo de la hermandad es la Cruz de Jerusalén, visualizado en su Cruz de Guía, que es a la que seguramente se referirá.

El traslado del retablo a la Parroquia de la Concepción debió realizarse entre 1835 y 1845, ya que Teresa de la Cruz, Viuda de José María Trianes, indica en su testamento la necesidad de adjudicar a alguno de sus cinco hijos *“el altar con la imagen de Jesús, la Virgen de los Dolores y San Juan que están en la parroquia de la Concepción en la capilla que se llama hoy del Sagrario contigua a la sacristía y además la imagen de la Verónica que se halla en mi casa habitación cuyas imágenes tienen sus andas respectivas, habiendo además tres insignias, un guion, candeleros faroles y otros útiles que se usan en la procesión que se llama del paso y sale el Viernes santo de cada año por la mañana, por consiguiente, corresponde todo esto en propiedad a mis cinco citados hijos”*, y prosigue diciendo: *“y como la condición de sus arrendantes que la costearon fue la de que sirviera para recordar los actos de la Pasión de Nuestro Redentor Jesucristo que en dicha procesión se representan...”*.

Ésta insta a la fundación de una congregación para defender los intereses familiares: *“atendidos a las actuales circunstancias, se forme una congregación en la que siempre sea Hermano mayor el pariente más cercano y mayor en edad del D. José María Trianes mi difunto esposo”*, e indica que esta confraternidad ha de establecerse en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción<sup>16</sup>.

Todo esto se debe al pugilato existente entre el clero de la Concepción con la familia por la propiedad de la capilla del Sagrario, ya que éstos, los Trianes, pretenden trasladar y permutar el patronato del convento de los

<sup>15</sup> AGAS 05265, leg.18, Expte.30001. Inventarios de bienes de conventos suprimidos de Huelva y San Juan del Puerto.

<sup>16</sup> AHPH- APN, Testamento de Josefa de la Cruz. 1ª escribanía, leg. 4318, fol. 198 y ss. José M.ª de la Corte.

mínimos a la capilla de la parroquia, pues la iglesia conventual acaba por ser derribada, permaneciendo solo el convento.

Este asunto se dilata en el tiempo por medio de un pleito entre el Arcipreste y clero parroquial de la Concepción y los Trianes, acusando el clero parroquial a estos de tener totalmente desatendida y desaseada la capilla y las imágenes, además de no efectuar la procesión de Semana Santa, por lo que estarían incumpliendo las cláusulas del patronato fundado en los mínimos.

Éstos también se escudan en que los Trianes no presentan ningún documento fehaciente, ni proceso previo para que tal hecho se justifique, que no es otro que el asentamiento del patronato procedente de la Victoria en la capilla del Sagrario de la parroquia de la Concepción<sup>17</sup>.

Por otro lado, la familia funda una corporación, pero con derecho de *agnación*, es decir, una hermandad cuyo Hermano Mayor será el pariente mayor en edad más cercano al fundador del patronato, y así proteger su patrimonio mueble como defensa y protección del mismo frente a una posible apropiación del clero parroquial.

Lo que no se tiene claro es donde quedan los vestigios de la antigua cofradía que regía los destinos de la hermandad desde que aparece la figura del patronato fundado por Antonio Trianes.

De hecho, si hubiera una cofradía conformada, Josefa de la Cruz, viuda de José María Trianes, no instaría a la fundación de una congregación para la defensa y protección de los bienes muebles aunque fueran propiedad de los Trianes.

Sea como fuere, en 1849 sabemos por medio de un inventario de la Parroquia de la Purísima Concepción que se encuentra en la capilla del Sagrario de la parroquia el retablo e imágenes de la cofradía<sup>18</sup>.

Posiblemente ésta fue construida tras el terremoto de Lisboa de 1755, por su tipología, y pasó a ser la nueva Capilla del Sagrario de la Concepción, trasladada desde la que ocupaba con anterioridad en la actual de la Vera Cruz.

Comparte el espacio con una imagen de la Divina Pastora, que es la que

<sup>17</sup> DOMÍNGUEZ ROMERO, Julián, Los Trianes y el patronazgo de la Capilla del Nazareno. Documentos para la memoria Histórica, Huelva, 2014, p. 18 y ss.

<sup>18</sup> AGAS, Sección IV. Inventarios, leg. 14556. Inventario Parroquia de la Purísima Concepción. 1849. "Inventario de ropas y alajas de las imágenes: Sagrario: Tres potencias de plata sobredorada del Señor, la corona de plata de la Virgen, la diadema de plata del San Juan, todo en poder de Josefa de la Cruz a quien pertenece en propiedad. Cuatro casquillos de plata sobre dorada de la cruz del Señor, en poder del maestro carpintero José Pérez a quién pertenece en propiedad".

preside la misma, situándose en el lado izquierdo el retablo e imágenes de la cofradía del Nazareno y en el derecho se encuentra una imagen del Divino Pastor<sup>19</sup>.

Que presida una imagen de la Divina Pastora y que exista en la misma capilla una imagen del Divino Pastor, puede deberse a las acciones de las misiones capuchinas, que fueran realizadas en el siglo XVIII por los Capuchinos en toda España y que quedara como recuerdo dos imágenes de esta iconografía: la mariana y la del Divino Pastor, muy ligadas a las devociones del Beato Diego José de Cádiz, en la Capilla Sacramental de la parroquia.

En 1863, en otro inventario parroquial, la capilla es presidida por el retablo de la cofradía, pasando la Divina Pastora y el Divino Pastor a los lados de la misma<sup>20</sup>. En este trueque de altares, observamos que se produce una forma de externalización propagandística de la Familia Trianes, un triunfo sobre las

<sup>19</sup> AGAS, Sección IV. Inventarios, leg. 14556. Inventario Parroquia de la Purísima Concepción, 1849. “Capilla del Sagrario: Tiene tres altares, en el del medio la ymagen de la Pastora de escultura, en el lado izquierdo, Ntro. Padre Jesús Nazareno, la Virgen y San Juan todo de escultura, en el otro lado el Divino Pastor todo de escultura, otro fuera con un San Francisco de Paula de escultura....” Sobre la presencia de la imagen de la Divina Pastora y el Divino Pastor en la capilla del Sagrario de la Concepción, puede ser producto de las predicaciones del Beato Diego José de Cádiz (1743- 1801) en Huelva. Su presencia es recogida en las Actas Capitulares de 1783- 1795, en la sesión de 23 de Noviembre, estando el Beato a finales de noviembre y diciembre de 1793 en Huelva, es recogida por D. Diego Díaz Hierro en el ‘Adalid Seráfico’. Santa Misión en Huelva del Beato Diego José de Cádiz”, Junio a septiembre de 1955. AMH-FDH. Carp. 1184 y reseñada en el estudio de Juan Bautista Quintero Cartes, “Misiones y Sermones del Beato Diego José de Cádiz en Tierras Onubenses en 1793”, en: *Actas del I Encuentro sobre Bibliografía: La Investigación Histórica en la Provincia de Huelva*, Huelva, 2007. La acción misional constó de ocho sermones, que según Díaz Hierro pudieron realizarse en torno al día de la Purísima. No sabemos la parroquia o lugar donde se realizaron, aunque Díaz Hierro y Quintero Cartes apuntan a la Parroquia de San Pedro, el Convento de San Francisco, por ser el Ayuntamiento patrono de dicho convento, además de hacerse cargo de la cera necesaria para las predicaciones. Pudiera ser también y dada la popularidad del Beato, que alguno de estos sermones pudiera haberse realizado en la Parroquia de la Purísima Concepción, dada la fecha que apunta Díaz Hierro de su predicación ,en tono al ocho de Diciembre de 1793, quedando constancia de este hecho las imágenes de la Divina Pastora y del Divino Pastor en la capilla sacramental de la Concepción, ya que estas son las grandes devociones del Beato, el culto al Santísimo Sacramento, el Corazón de Jesús dentro del ámbito sacramental, el Divino Pastor, y la devoción a la Divina Pastora como Madre del Buen Pastor, esta última impulsada y fomentada por el Beato Diego y posteriormente reconocida por el Papa Pío VI en 1795, celebrándose su festividad el tercer sábado de Pascua. El Beato también realiza misiones en este mismo año en las localidades de San Juan del Puerto, Moguer, Lepe y Villalba del Alcor.

<sup>20</sup> AGAS, Inventario Parroquia de la Concepción. Sección IV, leg. 14.563. Inventario de la Purísima Concepción. 1863. “Sagrario: La ropa de las imágenes, tres potencias de plata sobredoradas del Señor, una corona de plata de la Virgen, una diadema de plata de San Juan, en poder de Josefa de la Cruz a quien pertenece en propiedad, cuatro casquillos de plata sobredorada de la cruz del Señor en poder de José Pérez Carpintero a quién pertenece”. Con respecto a la ubicación del retablo: “Altares que contiene la iglesia: Tiene tres altares en el del medio Ntro. Padre Jesús Nazareno, la Virgen y San Juan y en los colaterales uno con al Pastora y en otro el Divino Pastor todo de escultura otro fuera de dicha capilla con un S. Francisco de Paula de escultura”.

autoridades eclesiásticas y clero parroquial sobre la posesión de la propia capilla sacramental de la Concepción, presidiendo todo su retablo con el escudo familiar en el ático, una toma de posesión simbólica del espacio sacro.

Pasando a otro orden de cosas, en lo que concierne a la procesión de Semana Santa, por las noticias e inventario que poseemos, se realizaba entorno a un espacio devocional en el que se realizaba el Sermón del Paso.

Los pasos eran de pequeñas dimensiones, se llevarían a hombros por los propios cofrades, treinta y dos nazarenos, ocho por cada paso<sup>21</sup>, al igual que el que hacía la cofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad con el Descendimiento de la Cruz en la fachada de la Ermita de la Soledad y posterior procesión.

La teatralización realizada por la cofradía de Jesús Nazareno, en la que tenía especial significado el encuentro de Jesús en la Calle de la Amargura, se realizaba en la Plaza de San Pedro.

La cofradía salía, tanto de la Iglesia del Convento, como de la parroquia de la Concepción con cuatro pasos de pequeñas dimensiones: El Señor, la Virgen de la Amargura, San Juan con su palma y la Verónica con su paño. El sermón se realizaba desde un púlpito allí puesto al efecto y, con posterioridad, desde el balcón del Cabildo, disponiéndose las imágenes entorno a la plaza. No conocemos como era el acto en sí a falta de descripciones documentales de la época.

Sobre la hora de salida, conocemos las invitaciones realizadas al Ayuntamiento de Huelva, siendo variables de un año a otro, en la que Rafael Trianes, Hermano Mayor, invitaba al Alcalde Constitucional a la asistencia a la procesión. Las horas variaban según el año, observando que las horas para iniciarla oscilan entre las 5 h. de la mañana y las 6,30 h., suponiéndose estas horas coincidieran con la luz del alba<sup>22</sup>.

El recorrido que realizaba desde del Convento de la Victoria sería: actual Calle Puerto, Piterilla y Callejón de la Amargura, donde se encontraba la

<sup>21</sup> AMH-FDH, Carp. 195. Nos informa Diego Díaz Hierro de que Francisco de la Corte era “el encargado de poner y quitar los pasos en casa de los Trianes y de llevarlos a la Iglesia y de aquí otra vez a su procedencia”. También, cómo era la procesión: “cuatro pasos conducidos por 32 nazarenos, dos con bandejas pidiendo, un trompetero y un niño perdido”. Este Niño Perdido debe ser el antiguo titular del Dulce Nombre de Jesús, o la imagen del Divino Pastor que estaba en la capilla sacramental, siendo una reminiscencia devocional de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, extinguida en esos momentos. En Estepa salía el Niño Perdido el Miércoles Santo, recogándose en una iglesia de la localidad. Con posterioridad, la Virgen de la Paz en las primeras horas de la tarde iba a su encuentro.

<sup>22</sup> *Ibidem*. La salida entre 1852, 1853, 1854, es a la seis de la mañana. En 1860, 1861 y 1865 es realizada a las 5,30 h de la mañana.

Cruz de la Cuesta. Otro pudo ser por la actual Calle La Fuente, en dirección a la Plaza de San Pedro.

No obstante, no está claro el recorrido que realizaba, pues no aparece reflejado en ninguna fuente documental. En referencia al pasaje de la Calle de la Amargura, es perceptible la denominación del callejón, Amargura, así como la de la propia titulación de la Virgen, que posee esta advocación desde el siglo XVIII y está relacionado con la teatralización del Sermón, que debería incidir de forma aguda en el encuentro entre Cristo y su Madre.

A partir de 1868, se producen una serie de problemas de orden público en la procesión, ya que los Hermanos del Nazareno, encabezados por José María y Antonio Trianes, solicitan al Arzobispado, por medio del Arcipreste, el traslado de la procesión al Jueves Santo y la supresión del Sermón del Paso, debido a los notables escándalos que se producían durante el mismo. A raíz de este asunto, la cofradía deja paulatinamente de realizar su salida procesional, quedando su vida corporativa en estado latente<sup>23</sup>.

La última vez que sabemos que realizó el Sermón fue en 1876, siendo el punto de inflexión, tanto devocional como estético, de la Cofradía, entrando posteriormente de lleno, tras su reorganización a principios del siglo XX, en los postulados estéticos que están emergiendo con fuerza desde la vecina ciudad hispalense.

Recordemos que en 1881 se inaugura la línea Huelva-Sevilla construida por la compañía MZA, propiedad de D. Guillermo Sundheim y Giesse, y en la que participa la poderosa Riotinto Company Limited, que sirve tanto de conducto comercial como de conocimiento cultural y lúdico para muchos onubenses, sobre todo de la burguesía adinerada, en tratos comerciales con la compañía inglesa, que produce toda una revolución en la Semana Santa, trocando los principios devocionales y tradicionales que habían prevalecido a pasar a ser un escaparate de prestigio social del nuevo siglo<sup>24</sup>.

Conocemos los efectos que eran necesarios para la procesión de Semana

<sup>23</sup> DOMÍNGUEZ ROMERO, Julián, Los Trianes y el patronazgo de la Capilla del Nazareno. Documentos para la memoria Histórica, Huelva, 2014.

<sup>24</sup> AMH\_FDH, Hemeroteca digitalizada. Diario La Provincia 1882. Sección Crónica Local. Martes 4 de abril de 1882. “La Compañía de ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante y a las líneas que enlazan con las de dicha compañía, han combinado servicios especiales entre sus principales estaciones y Sevilla para expender billetes de ida y vuelta a precios reducidos con motivo de las fiestas de Semana Santa y Feria en dicha ciudad”. En la misma sección indica “No tenemos noticia de que haya Procesión llamada del paso, que salía otros años al amanecer del Viernes Santo”.

Santa por un inventario de finales del XIX, sin fechar, que proporcionará D. José Arroyo Vélez, Secretario de la Cofradía del Nazareno a Diego Díaz Hierro, y que este documento le fue entregado por María de la Concepción, viuda de Beltrán, que pertenecía a la familia de los Trianes<sup>25</sup>. El inventario es el siguiente:

***Inventario:***

■ ***Efectos de procesión.***

- *Caídas de las andas de terciopelo*..... 16
- *Caídas del cielo de la Virgen*..... 4
- *Vandera del Guión* ..... 1
- *Otra de las trompetas* ..... 2
- *Una toalla de género del sagrario* ..... 1
- *Otra de damasco de ídem* ..... 1
- *Una manga y dos forros de la Verónica* ..... 3
- *Una saya y peto de la Verónica* ..... 1
- *Un par de manos de la Verónica*..... 1
- *Dos singulos de san Juan*..... 2
- *Una capa de San Juan*..... 1
- *Una túnica de san Juan* ..... 1
- *Una capa de San Juan*..... 1
- *Un par de manguillos de la Virgen*..... 1
- *Delantar de la Virgen* ..... 1
- *Túnica de Jesús*..... 1
- *Cordón de Jesús* ..... 1
- *Cuello de llevar la Cruz* ..... 1
- *Pie de Sirineo*..... 1
- *Forro de la Cruz del Guión* ..... 1
- *Paño de los rostros* ..... 1
- *Pañuelo y sobretoca de la Virgen.*
- *Toca de la Virgen*..... 1
- *El cordón de oro de Jesús.*
- *Pañuelo de la Virgen.*
- *Dos mangas de Jesús.*

<sup>25</sup> AMH- FDH, Carp. 195. Antiguo y curioso inventario de los enseres que poseía la Hermandad Documento (sin fecha) entregado por D<sup>a</sup> María de la Concepción viuda de Beltrán (familiar de los fundadores).

- *Manto de la Verónica.*
- *Vestido de la Virgen.*
- *Colgante de la Cruz.*
- *Túnica de Jesús.*
- *Manto de la Virgen.*
- *Una toca de tul.*
- *Otra de batista.*

### ■ **Efectos del Sagrario**

- *1 Niño.*
- *Toalla de la varanda de punto bordada y sin encaje arriba.*
- *Un mantel de lo mismo.*
- *Un cuvrealtar.*
- *Un mantel de hilo con maya.*
- *Una tohalla y randa de marculina labrada con fleco.*
- *Dos manteles completos.*
- *Dos paños de varanda.*
- *La ropa con que diariamente se visten las imágenes.*
- *Un adorno de flores de la varanda y cuatro ramos.*
- *Lo mismo de altar.*
- *Flores sueltas para la varanda.*
- *La cruz del Señor.*
- *La Cruz de procesión.*
- *14 faroles de los pasos.*
- *La Verónica.*
- *Cielo y varas de la virgen.*

### ■ **Jesús**

- *Un paso.*
- *4 caídas del paso de terciopelo.*
- *4 faroles.*
- *Ángeles del Paso.*
- *Efigie de Nuestro Padre Jesús.*
- *Una túnica de terciopelo bordada en Oro.*
- *El cordón de oro con vorlas de lo mismo.*



- *La cruz que lleva en la procesión.*
- *La corona y tres potencias de plata dorada.*
- *Dos manguillas pequeñas de terciopelo.*
- *La peluca de Jesús.*
- *Varas del sirineo de Hierro a más la cruz y traje de diario.*

### ■ **Virgen**

- *Su paso.*
- *4 caídas.*
- *2 faroles.*
- *Varas y cielo del paso con sus caídas de terciopelo y flecos de oro.*
- *La efigie de la Virgen.*
- *Un peto y dos mangas de la Virgen de terciopelo bordado en oro.*
- *Delantal que forma la saya de la Virgen de terciopelo bordada en oro.*
- *Una toca de tul.*
- *Un pañuelo de batista bordado borlas de oro.*
- *Síngulo, galón y borlas de oro.*
- *Un manto de terciopelo bordado en oro.*
- *La corona de plata.*
- *Una tabla para candelero a más ropa que tiene a diario.*

### ■ **San Juan**

- *Su paso.*
- *Cuatro caídas del paso.*
- *Cuatro faroles.*
- *La efigie.*
- *El síngulo de galón con borlas de oro.*
- *La capa de terciopelo con galón de oro.*
- *la túnica del mismo.*
- *las manguillas del mismo.*
- *Una diadema de plata.*
- *La palma.*
- *Una tabla para candelero.*
- *A más la ropa que tiene de diario.*

### ■ *Verónica*

- *Su paso.*
- *4 caídas del paso.*
- *4 faroles.*
- *La efigie.*
- *Un par de mangas de terciopelo y forros de lo mismo.*
- *El manto de terciopelo con flores pegadas.*
- *Un paño con los rostros.*
- *La toca de Batista.*
- *Las sayas y peto de terciopelo.*
- *A más la ropa de diario.*

### ■ *Procesión*

- *Bandera del Guión de Seda.*
- *Dos Banderas de las trompetas de terciopelo.*
- *Un cordón del guión de seda.*
- *La Cruz de Jerusalén.*
- *Cuello para llevar la cruz.*
- *Forro de la cruz del Guión.*

### ■ *Altar*

- *Un retablo.*
- *Tres manteles de hilo con sus guarniciones.*
- *Una guarnición para un mantel bordado.*
- *Cuatro cubrealtares.*
- *Un Ule.*
- *Ocho candeleros.*
- *2 atriles.*
- *2 sacras.*
- *Un viso.*
- *Cuatro toallas con sus guarniciones para la baranda.*
- *Dos visos para la baranda uno de brillantina y otro de damasco.*
- *Una guirnalda de flores para dos ramos de flores del altar.*
- *Unas cuantas flores sueltas adorno de la baranda.*

Este inventario describe todo el aparato patrimonial que poseía la cofra-

día de Nuestro Padre Jesús Nazareno en esas fechas, tanto para la procesión como de la capilla que ocupaba y que actualmente ocupa en la parroquial de la Concepción, el ajuar que poseían las imágenes, en el que se incluye a la Verónica, hoy desaparecida totalmente de la memoria de la Hermandad. Hace dos relaciones, una general, bastante desordenada en su exposición y otra por paso, más detallada, y de efectos de la capilla.

En la general nos informa de que los pasos debían ser de pequeñas dimensiones, iluminados por faroles, cuatro en tres de ellos y dos solamente en de la Virgen de la Amargura, el palio y caídas, insignias, que eran pocas y ajuar de la imágenes.

Después se pasa a cada uno de los pasos. Nos llama más la atención el pelo postizo del Señor: “*la peluca de Jesús*” y “*una túnica bordada de tersiopelo en oro*”, de las cuales hay referencia gráfica. La túnica bordada ha sido recuperada por la cofradía recientemente, con el estreno de una túnica bordada en oro en la Cuarema de 2019 y realizada por Jesús Rosado Borja. La corona de espinas de plata sobredorada que aparece en el inventario puede ser posiblemente la donada por María Ortiz en 1778 y que aparece en su testamento<sup>26</sup>.

Apreciamos en este inventario que la cofradía no posee un patrimonio extenso y rico, sino que solo posee lo necesario para realizar su procesión y la ejecución del Sermón. Quizás sea lo más apreciado de todo su patrimonio las imágenes titulares, de notable calidad las del Señor y la de la Virgen de la Amargura, el retablo, de reminiscencias neoclásicas de finales del siglo XVIII, y las preseas de plata del Señor y la Virgen. Su enriquecimiento patrimonial definitivo vendrá dado al inicio de la siguiente centuria, donde se producirá una renovación integral en la Institución.

La figura de los Trianes, como tenedores de la misma, que nos dan idea de una hermandad de parentesco agnaticio, desaparecerán totalmente de escena, siendo gestionada por un nuevo componente cofrade, de corte contemporáneo, el denominado “*capillita*”, que en general no tiene nada que ver con el cuerpo social de la corporación que quiere recuperar; sólo le interesa la historicidad de la misma, para crear una cofradía de parámetros nuevos donde impera lo estético. Integra, por tanto, un nuevo Corpus Social, como apreciamos en la incorporación en ella del Gremio del Comercio en el primer cuarto del siglo XX, que le permitirá adquirir un patrimonio de mejor y mayor calidad.

<sup>26</sup> AHPH- APN, Testamento de María Ortiz, Leg.4758. Tercera Escribanía. Juan Antonio Rivero. 1778.

En 1906 incorpora en su aparato de gestión los cargos de Junta de Gobierno y Hermano Mayor, adoptando la estética de cofradía hispalense, abandonando definitivamente la práctica del Sermón en la plaza de San Pedro y renovando todo su aparato procesional, procedente de cofradías sevillanas o de nueva factura.

Entre los nuevos enseres, destaca la adquisición del manto a la Hermandad del Patrocinio, obra de las hermanas Antúnez en 1881, y que estuviera implicado en esta transacción el maestro Juan Belmonte, miembro activo de la cofradía trianera.

Juan Belmonte residió en Huelva siendo joven, pues su padre lo envió con un tío suyo, que poseía un comercio de quincalla en esta ciudad; recordemos que el gremio del Comercio se integra en la corporación en 1913. No sería descabellado pensar, que el conducto pertinente para que la Hermandad del Nazareno pudiera adquirir tan portentoso manto fuese por medio de este mítico matador de Toros.

Para concluir, afirmamos que todo el patrimonio de la Cofradía y su esfuerzo a lo largo de la primera mitad del siglo XX por mejorar y engrandecer a la corporación desaparece totalmente en el asalto y destrucción de la parroquia de la Concepción en 1936, quedando en la actualidad, como reflejo de este periodo, las bambalinas exteriores del paso de Nuestra Señora de la Amargura, bordadas por Rodríguez Ojeda, consumiéndose lo demás entre las llamas conjuntamente con todo el patrimonio histórico artístico y documental de la Parroquia de la Purísima Concepción.

## **Archivos**

Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S).

Archivo Histórico Provincial de Huelva, Protocolos Notariales de Huelva (AHPH- APN).

Archivo Municipal de Huelva, Fondo Díaz Hierro (AMH- FDH).

## Bibliografía

**De Montoya, Lucas, O. M.**, *Crónica General de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula su fundador*, lib. III, Madrid, 1619.

**De Mora Negro y Garrocho, Juan Agustín**, *Huelva Ilustrada. Breve Historia de la Antigua y Noble Villa de Huelva*, Sevilla 1762.

**De San Antonio, Luis, O. F. M. Cap.**, *Verdadero retrato de un misionero perfecto, animado en la vida del V.P. Fray Diego José de Cádiz, sacerdote profeso del Orden de Menores Capuchinos de N.P.S. Francisco, hijo de la Santa Provincia de los Reinos de Andalucía*, Málaga, 1806.

**Domínguez Romero, Julián**, *Los Trianes y el patronazgo de la Capilla del Nazareno. Documentos para la memoria Histórica*, Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huelva, Huelva, 2014.

**Morales, Juan, O. M.**, *Epítome de la Fundación de la Provincia de Andalucía de la Orden de los Mínimos del Glorioso Patriarcha San Francisco de Paula*, Málaga, 1619.

**Quesada Quesada, José Joaquín**, “Los Dominicos y las cofradías del Dulce Nombre de Jesús Nazareno en tierras Jiennenses”, en: *Los Dominicos y la advocación del Dulce Nombre del Dulce Nombre de Jesús en Andalucía*, Archicofradía del Dulce Nombre de Archidona, Archidona, 2017, pp. 311-336.

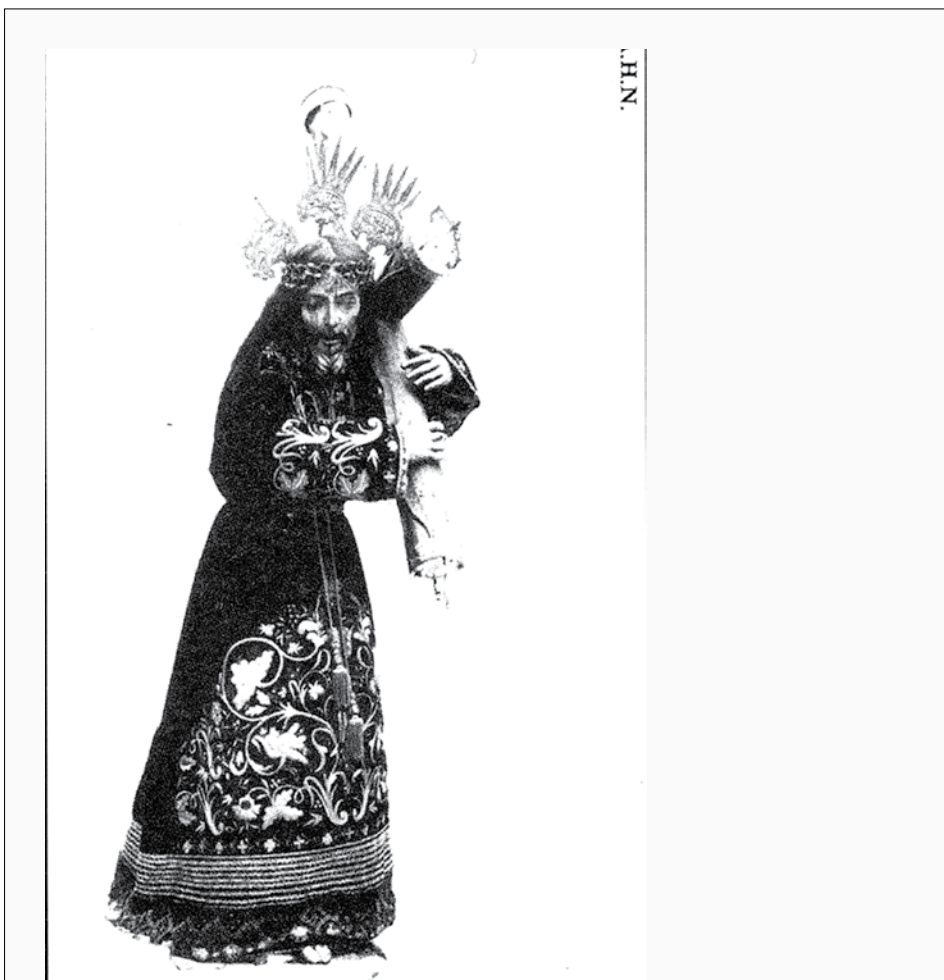
**Quintero Cartes, Juan Bautista**, “Misiones y Sermones del Beato Diego José de Cádiz en Tierras Onubenses en 1793”, en: *Actas del I Encuentro sobre Bibliografía: La Investigación Histórica en la Provincia de Huelva*, Diputación Provincial, Huelva, 2007

**Ruiz González, Juan E.**, *Los pueblos de Huelva en el s. XVIII (según el diccionario del geógrafo Real D. Tomás López)*, Diputación de Huelva, Huelva, 1999.

**Sánchez Herrero, José**, *La Semana Santa de Sevilla*, Ediciones Silex, Madrid, 2003.



Primitivo retablo de la Hermandad del Nazareno en la Capilla del Sagrario (Foto: AMH-FDH, Carp. 195)



Primitiva imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Finales del siglo XIX. Foto: AHN)

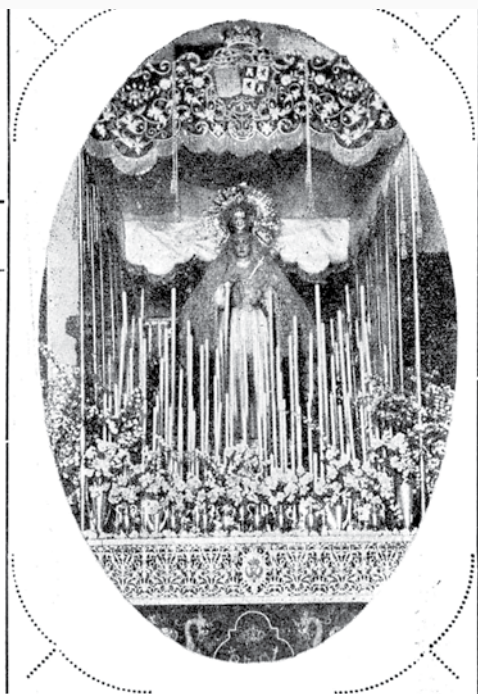


Primitiva imagen de Nuestra Señora de la Amargura (Foto: AMH-FDH. Revista Mater Dolorosa, 1926)

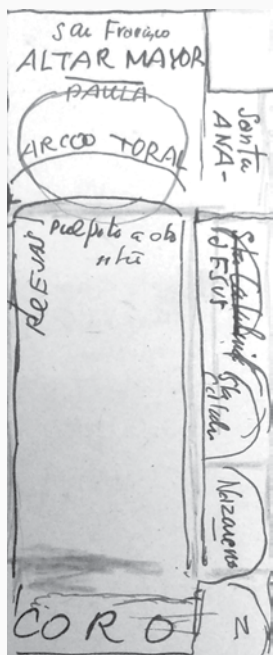


Primitiva imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Foto: AMH-FDH. Carp. 195)



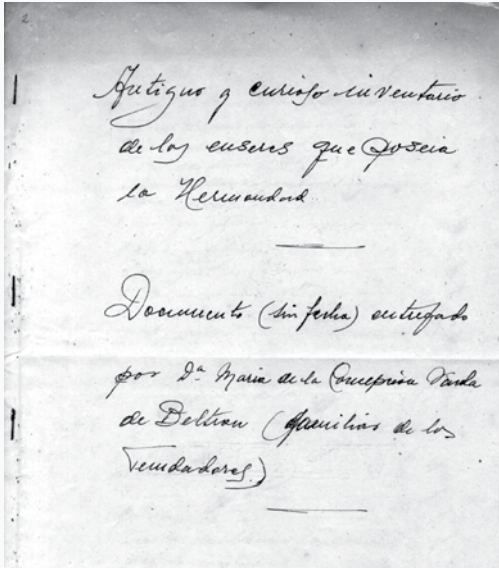


Nuestra Señora de la Amargura (Foto: AMH-FDH. Revista Mater Dolorosa, 1930)



Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Foto: Web Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huelva)

Plano de la Iglesia del Convento de los Mínimos de la Victoria. Plano realizado por Diego Díaz Hierro (Foto: AMH- FDH. Carp. 195)



Inventario de los enseres de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno. AMH- FDH. Carp. 195.



Cruz de Guía. Siglo XVIII (Foto: David Infante Ramos, La Pasión en Huelva)



Nuestro Padre Jesús Nazareno. Sebastián Santos Rojas. 1950 (Foto: David Infante Ramos, La Pasión en Huelva).



Nuestro Padre Jesús Nazareno (Foto: AMH- FDH. Revista Mater Dolorosa, 1923)



Nuestra Señora de la Amargura. Ramón Chaveli Carreres, 1939 (Foto: David Infante Ramos, La Pasión en Huelva)

# SCHIOVAZZIUNONI:

VENERDÌ SANTO A SERRA SAN BRUNO TRA CERTOSINI E  
FRANCESCANI, DEMOLOGIA ED ETNOSTORIA

---

Martino Michele Battaglia

*Università di Messina–Scuola Superiore per Mediatori  
Linguistici Reggio Calabria, Soriano Calabro, Italia*

## SOMMARIO

Serra San Bruno è una ridente cittadina calabrese della provincia di Vibo Valentia situata a circa 790 metri sopra il livello del mare. La sua origine risale alla venuta del Santo eremita di Colonia nel cuore della Calabria nel 1091. I dati storici riportano che nel 1094 il conte Ruggiero il normanno, oltre alla donazione di un terreno, assegnò ai monaci certosini gruppo di operai impegnati nella costruzione dell'Eremo di Santa Maria della Torre e della Certosa. Alcuni di essi si stabilirono con le rispettive famiglie alla confluenza del fiume Ancinale e del torrente Garusi dando vita al primo agglomerato urbano di Serra. Il nome originario dell'altipiano era Torre fino al secolo XIV, quando, al tempo di Ferdinando I d'Aragona (1375 – 1416), prevalse quello di Serra, a cui dopo la proclamazione del Regno d'Italia si volle aggiungere l'epiteto di *San Bruno* quale segno di riconoscenza e di devozione filiale al fondatore dell'abitato. La cittadina calabrese è nota pertanto nel mondo per la presenza di San Bruno di Colonia e per la sua opera di mistico e di asceta nel riproporre anche in Calabria l'ideale di vita della Certosa di Grenoble, basata

su un itinerario spirituale di penitenza e di preghiera. Questo è il motivo principale per il quale ogni anno numerosi turisti tedeschi visitano questo lembo di terra calabrese, divenuto nel tempo itinerario di studiosi e devoti provenienti da tutte le parti del mondo. Ancora oggi sembra rivivere una parodia dei viaggi del Grand Tour, nel vedere il Museo della Certosa e il prato di Santa Maria della Torre affollati nei fine settimana. Ad ogni modo anche la storia della pietà popolare serrese ha un ruolo fondamentale per gli abitanti del luogo che ogni anno vivono intensamente i riti della Settimana Santa locale. In tale contesto evolve l'opera benemerita del cappuccino Antonio da Olivadi, noto in tutta la Calabria oltre che per la vita ascetica, per la divulgazione del culto della Passione di Cristo e della Vergine Santissima Addolorata.

---

**I**l venerabile cappuccino da Olivadi giunse a Serra su invito del priore della Certosa, padre Tommaso Bardari (priore del monastero dal 1681 al 1710) per tenere alcune conferenze ai novizi. Probabilmente fu invitato in seguito a predicare anche al popolo serrese. L'Arciconfraternita di Maria dei Sette Dolori fu fondata proprio dal predicatore francescano che in tal guisa stabilì un canovaccio ben preciso riguardo i riti della Settimana Santa locale. La lapide all'interno della chiesa dell'Addolorata, eretta nel 1721, indica che l'istituzione dell'Arciconfraternita risale al 1694. Don Onofrio Pisano, primo padre spirituale della suddetta confraternita dedicò proprio alla Vergine Santissima Addolorata questa piccola chiesa che tuttora viene definita un piccolo gioiello del tardo barocco, fiore all'occhiello del corso di Serra San Bruno. Dal 1766, dopo che i capitoli di fondazione furono approvati da Ferdinando IV iniziò la intensa attività della confraternita attraverso la partecipazione alle funzioni religiose e l'aiuto ai bisognosi. Il 9 agosto 1692, Innocenzo XII autorizzò la celebrazione dei Sette Dolori della Beata Vergine la terza domenica di settembre. Da allora in poi l'Arciconfraternita celebra questa solennità della Beata Vergine Addolorata protettrice di Serra. Secondo l'interpretazione dei vangeli sono stati enucleati sette dolori affrontati da Maria Madre di Gesù. Il primo sarebbe quello relativo alla profezia del vecchio Simeone (*Lc 2, 34-35*); il secondo, la fuga in Egitto (*Mt 2, 13-21*); il terzo, La perdita di Gesù nel Tempio (*Lc 2, 41-51*); il quarto, L'incontro di Maria e Gesù lungo la Via Dolorosa (*Lc 23, 27-31*); il quinto, Maria ai piedi della croce (*Gv 19,*

25-27); il sesto, Maria che accoglie nelle sue braccia il corpo esanime di Cristo (Mt 27, 55-61); il settimo e ultimo, Maria che assiste alla sepoltura di Gesù (Lc 23, 55-56).

Il mistero legato alla partecipazione di Maria alla Passione del Figlio rappresenta l'avvenimento evangelico che ha trovato vasta risonanza nell'ambito della pietà popolare. Il culto dell'Addolorata affonda le sue radici non solo nei dati biblici, ma anche nelle riflessioni dei Padri della Chiesa in virtù del mistero legato alla sofferenza che ha reso la Madre di Dio l'«Addolorata» per antonomasia. Storicamente, il primo oratorio dedicato a S. *Marie ad crucem* risale al 1011 a Herford (Nord Reno-Westfalia, dioec. Paderborn) in Germania. Nel secolo XIII il culto dell'Addolorata si propagò in Europa grazie alla costituzione dell'Ordine dei «Servi di Maria» e la composizione dello *Stabat Mater*, attribuito a Innocenzo III e al francescano, Iacopone da Todi. Si tratta sostanzialmente, di una interpretazione popolare di ciò che verosimilmente potrebbe essere accaduto subito dopo la deposizione di Gesù dalla croce: i testi sacri accennano solamente al fatto che al momento della crocifissione e della sepoltura la Madonna era presente accanto al proprio Figlio. I francescani rivestono quindi un'importanza particolare per quanto concerne il momento saliente della deposizione del corpo di Cristo dalla croce. Non a caso, diversi artisti come Francisco Ribalta e Bartolomé Esteban Murillo hanno rappresentato questo intenso momento di pietà con la figura di San Francesco di Assisi che abbraccia Gesù per portarlo giù dalla croce. Nella terra di San Francesco ad Assisi infatti sono particolarmente emozionanti le “tre ore di agonia” nella chiesa Santa Maria Maggiore e la cerimonia della deposizione del crocefisso (*Scavigliazione*) del giovedì santo. Questo pio rito della deposizione, molto popolare in Spagna, in America Latina e in qualche regione italiana come la Sicilia (Modica), la Sardegna (Sassari - “*S'Ispravamentu*”) e la Calabria (Serra San Bruno) incarna l'anima francescana che abbraccia il corpo di Cristo attraverso i poveri e i sofferenti. Il venerabile Antonio da Olivadi ha voluto lasciare ai serresi qualcosa di straordinario facendo in modo che anche in Calabria rimanesse una forte testimonianza dell'anima francescana dedita al servizio dei più deboli e dei bisognosi. Ancora oggi questo momento paraliturgico si svolge nella chiesa matrice con grande partecipazione popolare. Il predicatore è da sempre rigorosamente un francescano. Un cappuccino che pur dovendo parlare dal pulpito in una chiesa buia riesce sempre a immedesimarsi nello spirito loca-

le con cui viene vissuta la meditazione della Passione, dell'Incontro tra Gesù e Maria sulla via Dolorosa fino al momento culminante della Deposizione (*Schiovazzioni*) quando vengono accese le luci e la chiesa illuminata dà la possibilità sia a coloro che sonno all'interno sia a quanti sono rimasti fuori sull'atrio della porta di assistere al fatidico momento in cui il simulacro di Cristo viene calato dalla croce. Il simulacro del Crocefisso è in legno ed è un reperto dell'antica Certosa distrutta dal terremoto del 1783. La scultura in legno è stata modificata di proposito per questo rito della deposizione, infatti le braccia sono state modificate in modo da poter ruotare e consentire il movimento necessario per sistemare il Cristo sulla croce e poi deporlo. A sentire alcuni informatori come l'ex priore dell'Arciconfraternita dell'Addolorata, Enzo Vavalà, con molta probabilità prima di utilizzare il Cristo recuperato dalle macerie del sisma del 1783 in Certosa, veniva utilizzato un simulacro in cartapesta, così come accadeva anche nella parrocchia di Spinetto ove è stato sostituito recentemente da una scultura lignea coem vedremo più avanti. Serra assume una sua particolarità relativa al Venerdì Santo proprio perché a differenza di tanti altri centri italiani vive intensamente questo momento di fede diventato una prerogativa per la cittadina perla del vibonese.

Il simulacro del Cristo viene calato dalla Croce, dopo che, uno dopo l'altro, sono staccati i tre chiodi (i due delle mani, l'altro collocato ai piedi). Prima, però, viene tolta la corona di spine. Subito dopo, il corpo, appena deposto, viene trasportato su una lettiga all'interno della cappella palatina e qui disposto per l'adorazione dei fedeli, accanto al simulacro della Madonna Addolorata. Si tratta di una cerimonia molto particolare che non a caso è stata seguita con estremo fervore. Il tutto, tra l'altro, in un contesto architettonico unico, quale quello della cappella Cabrera appunto, sopravvissuta al terremoto del 1.693 e incastonata nella nuova architettura settecentesca.

I riti della Settimana Santa hanno antiche origini in Italia. Dalle Marche alla Puglia, dall'Abruzzo alla Lucania, dalla Calabria alla Sicilia fino alla Sardegna e alla Corsica, sacre drammatizzazioni bibliche, tipici costumi locali e rappresentazioni sceniche caratterizzano il panorama "storico-religioso" Italiano del periodo pasquale<sup>1</sup>. Dalla domenica delle Palme fino alla dome-

---

<sup>1</sup> La Corsica anche se appartiene alla Francia conserva un patrimonio storico-religioso per molti versi simile a quello della vicina Sardegna. Vedi Atzori, M., *Settimana Santa in Sardegna e in Corsica*, EDES, Sassari, 2003.



nica di Pasqua e oltre, confraternite, gruppi parrocchiali, canti corali e processioni ripropongono quel vasto universo culturale-popolare che costantemente evolve aggiornandosi nel tempo. Infatti, puntualmente ogni anno, nei giorni più intensi della quaresima, si assiste a ciò che potrebbe essere identificato alla stregua di un affascinante caleidoscopio da cui traspare un itinerario entico-antropologico denso di rappresentazioni religiose popolari e secolari, che invitano a riscoprire origini, storia, fede e leggende di tanti antichi borghi del Mezzogiorno italiano. Luoghi e “*non luoghi*” come direbbe Marc Augé che stimolano la riflessione sul concetto di “antropologia vicina”, “del qui e dell’ora” in virtù di quella capacità di cogliere ciò che viene osservato e ascoltato in quello stesso momento. Ciò al fine di descriverlo senza pregiudizi, in qualità di autentici testimoni di un’attualità presente<sup>2</sup>. In virtù di ciò, le sacre rappresentazioni sono un rito di mediazione tra passato e presente, tra diacronico e sincronico alla stregua di un collante che unisce realtà culturali tradizionali e istanze moderne. Di qui, il rito sanziona ordinamenti e gerarchie sociali stabilite, fonda il pluralismo societario, la mobilità, la complessità comportamentale e lo scambio caratterizzato dal “pluralismo culturale”<sup>3</sup>. Non a caso, le pratiche rituali alimentano da sempre quel senso d’identità locale legata indissolubilmente al cristianesimo quale punto di riferimento imprescindibile. Sia in città, sia nei paesi come nei piccoli villaggi rurali di campagna e di montagna, l’aspetto religioso diventa motivo di interesse popolare che contagia gente di ogni classe sociale, di ogni territorio e così via. Atmosfere e fonosfere mistiche, riti liturgici e paraliturgici, suoni e rumori, macchine processionali e commenti sulle rappresentazioni, scandiscono lentamente i giorni della Settimana Santa affascinando gli abitanti di ogni lembo di Calabria. Il perché di tutto ciò lo si riscontra nel fatto che durante la Settimana Maggiore si intersecano vari aspetti religiosi e antropologici riguardo ai diversi modi di rievocare la Passione di Cristo e la sua Risurrezione. Riti che testimoniano le radici della cultura e della storia europea<sup>4</sup>. Tanto per fare un esempio, in alcuni paesi

<sup>2</sup> Augé, M., *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di Dominique Roland, Elèuthera, Milano, 1993, pp. 13-14.

<sup>3</sup> Cfr. Bravo, G. L., *Festa contadina e società complessa*, Franco Angeli, Milano, 1984, pp. 90-113; inoltre, Atzori, M., *Settimana Santa in Sardegna e in Corsica*, cit. pp. 11-13.

<sup>4</sup> In Emilia Romagna, sono spettacolari le processioni del Venerdì Santo all’interno del borgo medievale di Montefiore Conca (Rimini), dove, a lume di torce, si inscena la processione in costume del Cristo morto, e si conclude con il rito del bacio del Cristo e l’offerta dei pani. A Montegridolfo, va in scena una rappresentazione storica con oltre cento attori in costume romano, il tutto ambientato nell’antico Castello della

Signoria Malatestiana. A Cantiano, vicino Pesaro, invece, si può partecipare alla Turba, che significa “la folla” che era presente al momento della condanna di Cristo. La manifestazione, il 18 aprile, trasforma l’intero nucleo abitativo del centro storico del paese in un’enorme scena all’aperto dei momenti salienti del processo e della Passione di Gesù. Il Calvario di Cristo è ricordato da centinaia di figuranti in abiti d’epoca con scene della vita di Gesù negli angoli del centro storico del paese. Fin dal primo pomeriggio del Venerdì Santo, i cavalieri cominciano le laudi e i canti tradizionali sui sagrati delle chiese. In tutta la Puglia la sacra liturgia e la pietà popolare, gelosamente conservate dalle confraternite locali, rivivono nelle processioni del cosiddetto “incontro” di Domenica di Pasqua. A Taranto sera di Venerdì Santo prende il via la processione dei Misteri, attraverso le vie del borgo, con il rientro la mattina all’alba. Un incedere *nazzicante*, a piccoli passi, come se si dondolasse. I confratelli, chiamati “perdùne”, sono scalzi, indossano un abito bianco ed una cintura nera ed hanno il volto coperto da un cappuccio bianco, le uniche fessure sono quelle per gli occhi. A Gallipoli, le campane delle chiese della cittadina si fermano e a chiamare a raccolta i fedeli è il rumore della troccola. “Strumento delle tenebre”, simile ad una maniglia che sbatte su un supporto in legno, e il cui suono regola il ritmo lento della processione del Cristo Morto. Fede, pathos, inquietudine e teatralità si mescolano nella visione dei penitenti che camminano scalzi e dei confratelli incappucciati che sfilano reggendo le statue dei Misteri Dolorosi, le statue che raffigurano i momenti della Passione. Verso le ore 21, dopo aver attraversato il ponte seicentesco che collega la città nuova al bordo antico, il simulacro della Madonna Addolorata si ferma su uno dei bastioni che affacciano sul porto ed il sacerdote benedice la popolazione ed i pescherecci. I trulli di Alberobello, invece, diventano lo scenario per la rappresentazione della passione vivente. Il diciotto aprile, la cittadina pugliese, si anima con oltre duecento figuranti, per uno spettacolo magico su un palcoscenico naturale di pietra e di ulivi. Di remota tradizione sono pure i rituali pasquali che si svolgono in Basilicata. La Processione dei Misteri a Barile (Potenza) nel primo pomeriggio del Venerdì Santo. Il corteo si snoda per cinque chilometri, aperto da tre centurioni a cavallo e da tre bambine vestite di bianco (le tre Marie); seguono altre trentatré bambine vestite di nero, a ricordare gli anni di Cristo. Il personaggio più insolito è la Zingara, la più bella ragazza del paese, che porta un vestito arricchito da oro, simbolo di una ricchezza che nasconde malvagità e pericolo. La gente si difende da lei donandole, anche per un solo giorno, tutti i propri averi. In Sardegna a Cagliari i riti della “*Sa Chida*” (settimana) Santa trovano il loro clou nel centro storico e sono curati dalle tre antiche Arciconfraternite. Il mercoledì Santo le consorelle del Santissimo Crocifisso lavano e profumano la statua del Cristo, per prepararla ai riti de S’Incravamentu (la crocifissione), che ha luogo il Giovedì. A questo rituale segue una processione molto sentita, in cui il simulacro del protettore della città, Sant’Efisio, viene vestito a lutto e condotto per le strade della città. Il momento più emozionante rimane però la processione de S’Interru (corteo funebre) del Cristo morto che, seguito dall’Addolorata, viene trasportato fino alla Cattedrale di Santa Maria. Le celebrazioni si chiudono la Domenica di Pasqua con S’Incontru, cioè l’incontro dei simulacri della Madonna vestita a festa e del Cristo Risorto. Essi si inchinano l’uno all’altro per tre volte, dando inizio ai festeggiamenti della Pasqua. Ad Alghero, i rituali richiamano quelli tipici della Catalogna e coinvolgono numerose confraternite sia italiane che spagnole. Durante il Venerdì di Passione si tiene il *Disclavament*, il pietoso rituale della deposizione, quando il corpo del Cristo viene accompagnato in processione sul letto di morte, che gli algheresi chiamano Bressol, la culla. Verso l’imbrunire, poi, la città si trasforma alla luce delle Farols (fiaccole) portate dalle donne, e dei lampioni coperti da veli rossi. A Castelsardo (in provincia di Sassari) la Processione dei Misteri che, a differenza di quanto succede nel resto dell’isola, ha luogo il Lunedì Santo, detto *Lunissanti*. Prima dell’alba, i membri della confraternita di Santa Croce si incontrano nella Chiesa di Santa Maria. Da qui cominciano una lunga processione, che dura l’intera giornata e che coinvolge anche i paesi vicini. Il momento più sentito è quello della processione notturna: aperta da un teschio umano portato su un vassoio, è accompagnata dalla sola luce delle fiaccole e dai canti salmodianti dei confratelli. A Galtelli (Nuoro), le confraternite curano minuziosamente la preparazione di ogni singolo particolare per “*Sa chita santa*”, ovvero la Settimana Santa: intrecciano le foglie di palma che verranno offerte ai fedeli Domenica delle Palme, e confezionano abiti indossati dalle statue Domenica di Pasqua durante il rito detto *S’Incuntru*. Queste e altre manifestazioni a cui è doveroso aggiungere la Corsica (Atzori, M., *La settimana santa in Corsica*, Edes, Sassari, 2003, pp. 101-123) sono l’esempio di un tratto comune che in un modo o nell’altro unisce vari punti della penisola italiana nel modo di celebrare la Passione di Cristo, segno di identificazione di ambienti e territori sparsi per l’Italia. Per una panoramica su tutto ciò vedi Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano, 1991.

i riti paraliturgici della rappresentazione dell'incontro tra il Cristo Risorto e sua Madre si protraggono fino al martedì, detto "martedì di Galilea" e in qualche caso specifico perfino alla prima domenica dopo Pasqua quando la Chiesa ricorda l'episodio dell'apostolo Tommaso<sup>5</sup>.

La liturgia della Chiesa Romana prese forma attraverso un lento e ininterrotto processo di evoluzione che va dai tempi delle catacombe fino a papa Gregorio Magno (VII secolo) e oltre<sup>6</sup>. Non è un'eresia, pertanto, considerare San Gregorio Magno come il padre della *Bibbia dei poveri* (*Reg. Epist. IX*, 208). Al riguardo, Francesco Faeta evidenzia le reiterate raccomandazioni sull'uso delle immagini a fini catechistici di San Gregorio Magno attraverso la seguente scrittura: "L'immagine, la rappresentazione scenica divenivano strumenti di visione ed estasi mezzi che consentivano, attraverso mille orpelli dell'estetica barocca, uno sguardo sull'aldilà"<sup>7</sup>.

Serra San Bruno è una ridente cittadina calabrese della provincia di Vibo Valentia situata a circa 790 metri sopra il livello del mare<sup>8</sup>. La sua origine risale alla venuta del Santo eremita di Colonia nel cuore della Calabria nel 1091. I dati storici riportano che nel 1094 il conte Ruggiero il normanno, oltre alla donazione di un terreno, assegnò ai monaci certosini un gruppo di operai impegnati nella costruzione dell'Eremo di Santa Maria della Torre e della Certosa. Alcuni di essi stabilitesi con le rispettive famiglie alla confluenza del fiume Ancinale e del torrente Garusi diedero vita al primo agglomerato urbano di Serra<sup>9</sup>. Il nome originario dell'altipiano era Torre fino al secolo XIV, quando, al tempo di Ferdinando I d'Aragona (1375 – 1416),

<sup>5</sup> In Calabria, ad esempio ad Arena, in provincia di Vibo Valentia, l'Incontro avviene lunedì dell'Angelo, a Dasà martedì, mentre a Zammarò viene rappresentato la prima domenica dopo Pasqua.

<sup>6</sup> Cfr. Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, v. II, pp. 652-653.

<sup>7</sup> Faeta, F., *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Sellerio, Palermo, 2000, pp. 34-39; inoltre, Buttitta, I. E., *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 24-25, Battaglia, M. M., *Soriano Calabro. Identità, simboli, memorie, strategie del ricordo. Itinerari demologici ed etnostorici*, Pellegrini, Cosenza, 2009, p. 44.

<sup>8</sup> AA. VV., *Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani*, Garzanti, Milano, 1996, p. 620.

<sup>9</sup> Tromby, B., *Storia critico-cronologica, diplomatica, del Patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartusiano*, 10 voll., V. Orsino, Napoli, 1773-1779, t. IV, pp. 407-410. Cfr. Arch. Certosa: 119-r/3-2; inoltre, Ceravolo, T., e Zaffino, A. (a cura di), *La Certosa dei Santi Stefano e Bruno. Storia Spiritualità Arte Architettura*, Serra San Bruno, Museo della Certosa, 2003, p. 18; inoltre, Calabretta, L., *Certosini e cistercensi. La certosa di Serra e i cistercensi (1192-1514)*, Pellegrini, Cosenza, 2005, pp. 15-16; Onda, S., *La chiesa dell'Assunta di Spinetto nella storia civile e religiosa di Serra S. Bruno*, Confraternita di Maria SS. Assunta, Tipoffset Gasparoni, Venezia, 1999, pp. 13-15.

prevalse quello di Serra<sup>10</sup>, a cui dopo la proclamazione del Regno d'Italia si volle aggiungere l'epiteto di *San Bruno* quale segno di riconoscenza e di devozione filiale al fondatore del primo borgo da cui ebbe origine la cittadina attuale che conta circa 6.584 abitanti. Questo splendido borgo montano calabrese è ovviamente arcinoto nel mondo per la presenza di San Bruno di Colonia[Germania (Colonia 1027/30?)-Italia(Calabria, Santa Maria della Torre1101) e per la sua opera di mistico e di asceta nel riproporre, in parte, anche in Calabria l'ideale di vita della Certosa di Grenoble, basata su un itinerario spirituale di penitenza e di preghiera<sup>11</sup>.

Nel corso della sua storia tre papi hanno fatto visita alla Certosa di Serra. Il primo fu Callisto II giunto in Calabria nel 1121 per sanare un dissidio tra principi normanni. A papa Callisto II è legato un episodio che si tramanda da secoli tra storia e leggenda. Si tratta, come molti sanno, dell'incredibile storia della pantofola che gli fu sottratta nel 1122, quando dopo aver visitato la Certosa, durante il viaggio di ritorno si fermò ad una fonte nei pressi di Spadola<sup>12</sup>. La calzatura fu riconsegnata il 5 ottobre del 1984 quando Giovan-

---

<sup>10</sup> La prima Abbazia certosina fu fondata il ventiquattro giugno 1084 in Francia. Il monastero della Grande Chartreuse è la casa madre dell'ordine dei Certosini. Si trova nelle Alpi francesi, nel comune di Saint-Pierre-de-Chartreuse, dipartimento dell'Isère, circa 30 km a nord di Grenoble, situato a circa 1190 metri di altitudine, ai piedi del Grand Som, quarta cima per altezza del massiccio della Chartreuse. Nel 1090 Brunone di Colonia fu convocato presso la corte vaticana da Oddo di Châtillon (suo ex discepolo, tra il 1056 e il 1076, alla scuola del Duomo di Reims), giunto in Italia nel 1080 ed eletto pontefice nel 1088 col nome di Urbano II. Costretto a stabilirsi sull'Isola Tiberina causa l'ostilità della Curia romana, favorevole al reinsediamento (1087) dell'antipapa Clemente III (Guiberto di Ravenna, tra il 1089 e il 1098 Urbano II soggiornò ripetutamente nei territori dell'Italia meridionale conquistati dai Normanni. Negli anni 1090-1091 Bruno fu certamente al seguito del papa nel Ducato di Calabria. Declinata la nomina di vescovo, il santo tedesco ottenne dal pontefice il consenso di ritirarsi in solitudine sull'Altopiano delle Serre calabre, in un fondo fra Arena e Stilo donatogli da Ruggero d'Altavilla. In località chiamata Torre, Bruno fondò nel 1091 l'Eremo di Santa Maria del Bosco. Come a Grenoble, le celle dei padri eremiti erano capanne rustiche di legno e fango, distribuite intorno alla chiesa monastica: un edificio in muratura di piccole dimensioni, probabilmente simile alla Cattolica di Stilo o alla chiesa di Santa Ruba in Vibo Valentia. La chiesa fu consacrata solennemente il 15 agosto 1094 alla presenza di Ruggero I di Calabria e Sicilia che, per l'occasione, volle ampliare la sua precedente donazione in favore di Bruno includendovi ulteriori appezzamenti di Stilo e i casali di Bivongi e Arunco (Montepaone). Vedi Fiore, G., *Della Calabria Illustrata*, ristampa anastatica, Arnaldo Forni, Bologna, 1974, v. I, p. 131; inoltre, Tromby, B., *Storia critico-cronologica, diplomatica, del Patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartusiano*, op. cit., t. III, pp. 2 ss., Ceravolo, T., e Zaffino, A. (a cura di), *La Certosa dei Santi Stefano e Bruno. Storia Spiritualità Arte Architettura*, op. cit. p. 19. Cfr. Gallucci, D. T., *Memorie storiche della Certosa de' Santi Stefano e Brunone in Calabria*, Tip. E. Libr. Di A. e Salvatore Festa, Napoli, 1885, pp. 1-8. Cfr. Scopacasa, G., *I paesi delle serre*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale, 1977, pp. 51-52; inoltre, Mazza, F. (a cura di), *Fabrizia, Serra San Bruno. Storia, cultura, economia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012, pp. 25-37.

<sup>11</sup> Calabretta, L., *Certosini e cistercensi. La certosa di Serra e i cistercensi (1192-1514)*, op. cit., pp. 18-20.

<sup>12</sup> La leggenda racconta che papa Callisto II rimase particolarmente contrariato per l'accaduto tanto che partendo lanciò una specie di anatema contro quel villaggio: "Che tu non cresca più di tanto, finché

ni Paolo II, giunse nel Santuario di Santa Maria del Bosco. Il quell'occasione una delegazione di Spadola si presentò davanti al papa per consegnargli simbolicamente la pantofola rubata. In alto uno striscione sollevato da alcuni spadolesi recava la scritta: “*Spadola ciò che tolse a Callisto II lo restituisce a Giovanni Paolo II*”<sup>13</sup>. L'ultima visita di un pontefice alla Certosa risale a Domenica, nove ottobre 2011, quando Benedetto XVI si recò in Certosa per pregare insieme ai monaci di San Bruno.

Ogni anno numerosi turisti, soprattutto tedeschi, visitano questo lembo di terra calabrese, divenuto itinerario di studiosi e devoti provenienti da tutte le parti d'Europa e da oltre oceano. Ancora oggi sembra rivivere una parodia dei viaggi del Grand Tour, nel vedere il Museo della Certosa e il prato di Santa Maria della Torre affollati nei fine settimana.

Tra storia e religiosità popolare, va opportunamente rilevato che nel 1192 il Monastero di Santo Stefano del Bosco passò dai certosini ai cistercensi ad opera di Guglielmo da Messina, eletto per la terza volta maestro dell'eremo di Santa Maria della Torre. Dopo trecento venti anni il suddetto monastero recuperò la pratica della vita certosina. Perciò, il ventisette febbraio 1514 rappresenta una data storica per la Certosa che aveva visto il coronamento del pensiero bruniano attraverso i suoi seguaci con in testa Lanuino da Lucca. In virtù di ciò, si diede vita ad un'importante fase ricostruttiva<sup>14</sup>. Nella chiesa del monastero sono custodite, sopra l'altare maggiore, oltre al busto argenteo contenente il cranio di San Bruno, le sacre ossa del fondatore dell'Ordine Certosino e del suo primo successore in Calabria, il beato Lanuino. Le reliquie sono conservate in una ricca urna marmorea, con intarsiate le parole: *In morte quoque non sunt divisi*. Grande è la venerazione del popolo serrese per il Santo tedesco. La festa del Santo di Colonia viene celebrata il lunedì dopo la Pentecoste, quando il busto argenteo che custodisce le ossa dell'eremita viene portato in processione a Santa

---

*non avrà la mia pianella!*”. Gli spadolesi, che ancora oggi, danno credito a tale misfatto, adducendone il motivo per il quale il numero di abitanti di Spadola è rimasto pressoché invariato per secoli, colsero ben volentieri l'occasione che si offrì loro e, durante quella visita a Serra San Bruno fu consegnata a Papa Karol Wojtyła, alla presenza del Vescovo ed il Prefetto di Catanzaro, a una scarpetta dorata, come segno di riconciliazione con i successori di Pietro. Ad ogni modo, un'antica filastrocca serrese recita: “*Spatula, Brognaturu e Zimbariu, catti 'nu pagghjàreju e li 'mbittàu!*”, ad indicare quanto piccoli fossero i tre paesi attaccati a Serra San Bruno. Teti, V., *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*, Donzelli, Roma, 2004, pp. 143-144.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>14</sup> Cfr. Puntieri, D., “La chiesa Cinquecentesca della Certosa di Serra San Bruno”, in: Anselmi, A., *La Calabria nel vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, Gangemi, Roma, 2009, p. 593.

Maria del Bosco dove i fedeli sostano in preghiera per tutta la giornata. Il sei ottobre viene celebrata la ricorrenza della morte del Santo patrono. Per l'occasione il busto argenteo di San Bruno viene portato in processione nella chiesa matrice. Lungo il tragitto si assiste al lancio dei confetti che in passato rischiava di danneggiare il busto in argento. Perciò si è pensato di proteggerlo con una campana di vetro affinché il lancio dei confetti da parte dei serresi potesse continuare secondo una tradizione che non è mai cessata neanche quando si era tentato di proibirla per evitare danni alla bellissima opera creata appositamente per ben conservare le ossa del patrono di Serra<sup>15</sup>. Parlare quindi di Serra, significa parlare di uno scrigno prezioso ricco di cultura e pregno di religiosità popolare. A Serra, tutto l'anno viene animato da feste religiose e da ricorrenze rituali tra cui spiccano: la Pasqua, la festa dell'Assunta, la festa dell'Addolorata e la festa di San Bruno che incarna l'anima e il cuore del popolo serrese. Grazie alle tre confraternite operanti sul territorio, Serra riesce a tenere viva la storia della pietà popolare attraverso creatività e soprattutto spirito di abnegazione che caratterizzano l'opera dei confratelli più assidui che operano nelle rispettive chiese. Riti, processioni e sacre drammatizzazioni da tempo caratterizzano il vissuto di quanti hanno amato e amano ancora questa cittadina definita come la perla della provincia di Vibo Valentia. L'Arciconfraternita di Maria SS. Assunta in cielo Terravecchia e L'Arciconfraternita di Maria SS. Assunta in cielo di Spinetto sono protagonisti della festa del quindici agosto in onore dell'Assunta<sup>16</sup>. La Regia Arciconfraternita di Maria dei Sette Dolori è protagonista assoluta della Pasqua serrese. Nel contesto certosino ricco di spiritualità e di vita contemplativa riveste quindi un ruolo di primaria importanza anche la storia della pietà popolare serrese. Una serie di coincidenze si susseguono

---

<sup>15</sup> Cfr. Calabretta, L., *Certosini e cistercensi. La certosa di Serra e i cistercensi (1192-1514)*, op. cit., pp. 31-43 e p. 87.

<sup>16</sup> L'Arciconfraternita di Maria SS. Assunta in cielo Terravecchia venne eretta nel 1694 grazie anche al cappuccino padre Antonio da Olivadi, predicatore instancabile e propagatore delle devozioni alla Passione di Cristo e al culto dell'Addolorata in diverse zone della Calabria e soprattutto a Serra. Prima del 1783 Serra si ritrova due confraternite intitolate all'Assunta. La statua originale dell'Assunta di scuola napoletana nel 1860 fu trafugata nel quartiere Spinetto. L'identità religiosa dei fedeli rimasti nell'antico nucleo di Terravecchia si rinsaldò grazie a una copia della statua contesa, opera di Pisani, scultore serrese. Vedi Ceravolo, T., "L'Assunta di Terravecchia a Serra. Note di storia sociale e religiosa", in: Ceravolo T.; Pisani, D.; Primerano, M.; Tripodi, Bruno, e Zaffino, A. (a cura di), *Assumpta est. Storia, arte e tradizioni*, Arciconfraternita Maria SS. Assunta in cielo Terravecchia, Serra San Bruno, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011, pp. 9-18; inoltre, Onda, S., *La chiesa dell'Assunta di Spinetto nella storia civile e religiosa di Serra S. Bruno*, op. cit., p. 95.

come la trama di un destino già scritto. Scigno di memorie che apre le porte alla condivisione e alla partecipazione alle sacre drammatizzazioni pasquali di matrice francescana che in Calabria ha lasciato il segno alla pari di quella domenicana e gesuita. Non a caso, gli abitanti del luogo, ogni anno rivivono intensamente i riti della Settimana Santa. Rappresentare le fasi della Passione di Cristo fino alla deposizione dalla croce è una prerogativa per quanti vivono a Serra San Bruno o vi giungono appositamente in visita ogni anno, per questo evento che caratterizza il Venerdì Santo serrese.

Provando a compiere un breve itinerario storico apprendiamo che l'adorazione della croce della liturgia agiopolita veniva particolarmente seguita nelle chiese che custodivano frammenti della vera croce come a Roma. Nella città eterna il rito risale all'VIII secolo quando il papa alle due del pomeriggio partiva in processione dal Laterano a piedi nudi e si portava dietro la Santa Croce di Gerusalemme. Dietro il pontefice un diacono portava un cofanetto con il frammento della croce e un balsamo odoroso. Giunti alla stazione liturgica il reliquiario veniva adagiato sull'altare e il papa scopriva la croce prostrandosi per adorarla, baciarla imitato dal clero e dal popolo. In Spagna e in Gallia sotto l'influsso della liturgia di Gerusalemme la cerimonia fu ben presto drammatizzata attraverso lo scoprimento e l'ostensione della Croce con una triplice prostrazione e adorazione innanzi al Sacro Legno col canto del *Popule meus*. Ad ogni modo, pur non essendo mai stato accolto dal rituale romano, il rito della deposizione della croce e dell'ostia cominciò a prendere vita in Occidente fin dal IX secolo<sup>17</sup>. In tal guisa, sull'*humus* fecondo di drammaticità potenziale della liturgia romana prende corpo il dramma liturgico in tutta l'Europa occidentale a cui ordini religiosi e confraternite hanno dato il loro contributo di fede, d'ingegno e di attitudine artistica<sup>18</sup>.

Un ruolo determinante nell'ambito del teatro cristiano che comprende organizzazione ed esecuzione del dramma sacro, lo rivestono le cosiddette *scholae* liturgiche ed ecclesiastiche, il corpo dei chierici officianti nelle cattedrali e le Abbazie dei monaci. Non a caso, sono le organizzazioni monastiche, in special modo, quelle benedettine, che vanno incontro alle esigenze del nuovo teatro. Nei conventi, invece, si coltivano le forme letterarie e musicali connesse agli uffici liturgici. Proprio in questo clima di intesa religiosità e di perfetta struttura associativa evolve il teatro cattolico del Medioevo. La

<sup>17</sup> Cfr. Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, ivi, pp. 40-41.

<sup>18</sup> Cfr. Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, op. cit., v. II, p. 662.

Passione di Montecassino offre un'idea di cosa fosse l'organizzazione dello spettacolo sacro in Italia, nella metà del XII secolo<sup>19</sup>. Attraverso l'*Ordinarium Ecclesiae Patavinae* è possibile rilevare che alla rappresentazione prendevano parte il Vescovo insieme ai canonici della cattedrale e i chierici diretti dal maestro della scuola. Gli scolari rappresentavano i personaggi e cantavano in coro<sup>20</sup>. Un cambiamento radicale, destinato a rivoluzionare la drammaturgia religiosa, avviene quando si formano le compagnie di disciplinati e laudesi che assumono il compito di gestire le sacre rappresentazioni di quello che diventa a tutti gli effetti il quadro della "nuova liturgia". Così, i nuovi ordini monastici, in particolare, domenicani e francescani, a poco a poco, si sostituiscono alle Abbazie nell'assolvere questo compito che riguarda lo spettacolo delle sacre drammatizzazioni. Sono proprio loro a guidare e a fornire testo e musica ai primi attori laudesi. Anche i vescovi e i parroci assorbono questa nuova forza lasciando alle nuove associazioni laico-religiose il compito di portare avanti tali iniziative<sup>21</sup>. A ciò va aggiunto che *Confratriae* composte da sacerdoti e da laici forse esistevano già nel VII secolo, sicuramente nel IX secolo a cui risale una *romana fraternitas*<sup>22</sup>. La poesia religiosa in volgare era di fatto già connessa alle forme rituali e soprattutto alle feste pasquali che rappresentavano la culla del teatro sacro. Occorre risalire almeno a un secolo prima del 1260 per trovare le radici della produzione della lirica drammatica delle confraternite caratterizzate dal rinnovamento religioso creato e regolato dai Domenicani a Perugia e successivamente dai Francescani ad Assisi<sup>23</sup>. Ecco perché la sacra rappresentazione rappresenta la perfetta forma del dramma religioso volgare, creato e patrocinato dalle compagnie penitenti di laudesi e disciplinati di quel teatro religioso sorto in Umbria nella seconda metà del Duecento sotto forma di lauda drammatica<sup>24</sup>. La lauda ad Assisi occupa quindi una posizione di rilievo in quanto ha trasmesso i più antichi

<sup>19</sup> Cfr. Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, v. I, p. 101.

<sup>20</sup> De Bartholomaeis, V., *Origini della poesia drammatica in italiana*, 2 Ed., S. E. I., Torino, 1952 (1 Ed., Zanichelli, Bologna, 1924), pp. 478 e sgg.; inoltre, Vecchi, G., *Uffici drammatici padovani*, Firenze, 1954, (Bibl. Dell' «Archivum Romanicum», 41), passim.

<sup>21</sup> Cfr. Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, cit., Torino, v. I, p. 102.

<sup>22</sup> A Firenze esisteva la confraternita dei laudesi della Beata Vergine Maria fin dal 1183, anche se in seguito si è trasformata nell'ordine dei Serviti. Cfr. Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, op. cit., v. II, p. 676.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 677-678.

<sup>24</sup> D'Ancona, A., *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino, 1891, v. I, p. 217; inoltre, Ventrone, P., "Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina", in Guarino, R. (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 195.



documenti e le più antiche pratiche riguardo alla storia del dramma sacro nell'ambito del quale riveste un ruolo fondamentale la commemorazione della deposizione del Cristo dalla croce<sup>25</sup>.

Il rito della deposizione diffuso in tutta Italia, in Spagna e in America latina avviene attraverso l'uso di una statua del Crocifisso con le braccia snodabili. In passato veniva "schiodata" e riposta nel sepolcro da un gruppo di attori, laici o chierici che rappresentavano le pie donne e i discepoli. Solitamente il predicatore nel proseguire il discorso del discendimento, invitava i discepoli a deporre il corpo di Cristo salendo sulle scale posizionate ai due bracci della croce<sup>26</sup>. Così a Serra San Bruno, come in altre regioni italiane si ripete ogni anno questa pratica rituale del "discendimento" sera di Venerdì Santo. Le analogie con quanto avviene ad Assisi sera di Giovedì Santo in cattedrale sono molteplici come avremo modo di constatare. Per comprendere le origini del teatro religioso serrese occorre ricordare l'opera benemerita del cappuccino Antonio da Olivadi, noto in tutta la Calabria oltre che per la vita ascetica, per la divulgazione del culto della Passione di Cristo e della Vergine Santissima Addolorata<sup>27</sup>. Il venerabile cappuccino da Olivadi giunse a Serra su invito del priore della Certosa, padre Tommaso Bardari (priore del monastero dal 1681 al 1710) per tenere alcune conferenze ai novizi<sup>28</sup>. Probabilmente in seguito

<sup>25</sup> Nerbano, M., *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Morlacchi, Perugia, 2006, pp. 3-4.

<sup>26</sup> Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, ivi, pp. 96-97.

<sup>27</sup> Lodovico dall'Olivadi, F., *Vita del Venerabile Servo di Dio P. Antonio da Olivadi della provincia di Reggio in Calabria Ultra insigne missionario apostolico Cappuccino*, Stamp. S. Amato, Palermo, 1747, pp. 146-213.

<sup>28</sup> Calabretta, L., "La confraternita di Maria SS. dei Sette Dolori in Serra San Bruno", in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori Serra San Bruno, Serra San Bruno*, 2011, pp. 70-71. La presenza dei frati minori in Calabria risale al lontano 1217. La regione, infatti, è citata da Giacomo da Vitry e compare nel Capitolo di quell'anno – il cosiddetto Capitolo di Pentecoste – al terzo posto tra le nove Province madri erette dallo stesso Francesco, sotto il controllo del Ministro Provinciale Beato Pietro Cathin da Sant'Andrea della Marca Anconitana e del frate Perio, della diocesi di Fano. (In Golubovich, G., "Series Provinciarum Ordinis Fratrum Minorum saeculis XIII et XIV", in: *Archivum Franciscanum Historicum*, t. I, 1908, pp. 1 e ss., e RUSSO, F., *Storia della chiesa di Reggio Calabria*, Napoli 1961, pp. 288 e ss., che cita il "Compendium Chronicorum" di Mariano da Firenze, in: *Archivum Franciscanum Historicum*, t. II, p. 95. Per le impressioni di Giacomo da Vitry si veda: da Vitryaco, Iacobus, *Libri duo quorum prior Orientalis, alter Occidentalis, historiae nomine inseribitur*, Studio fr. Moschi, Duaci ex officina Balthasaris Belleri, 1590, p. 480; riportato da A. P. COCO in *Saggio di storia francescana in Calabria dalle origini al XVII sec.*, Taranto, 1931, pp. 13-22. Per la vita del Beato Pietro Cathin: RUSSO, F., *Il Beato Pietro Cathin da Sant'Andrea, nel settimo centenario della morte* (15 aprile 1264 - 15 aprile 1964), Napoli, 1964; ID., *Storia della chiesa di Reggio...*, op. cit., pp. 288 e ss. La figura del Beato Pietro Cathin è di importanza fondamentale per la nascita e i primi passi del francescanesimo in Calabria. A lui sono dovuti i primi insediamenti, in un'epoca in cui l'Ordine era mal visto dal potere centrale, nella persona di Federico II di Svevia, e ad esso sono anche legati i primi protomartiri francescani, San Daniele Fasanella e compagni, morti a Ceuta, in Marocco, nel 1263. Circa le fondazioni dovute a Pietro Cathin è certamente

fu invitato a predicare anche al popolo di Serra. *L'Arciconfraternita di Maria dei Sette Dolori* fu fondata proprio dal predicatore francescano che stabilì un canovaccio ben preciso riguardo i riti della Settimana Santa locale. La stele all'interno della chiesa dell'Addolorata, eretta nel 1721, indica che l'istituzione dell'Arciconfraternita risale al 1694<sup>29</sup>. Don Onofrio Pisano, primo padre spirituale della suddetta confraternita dedicò proprio alla Vergine Santissima Addolorata questa piccola chiesa tuttora definita come un piccolo gioiello del tardo barocco, fiore all'occhiello del corso di Serra San Bruno<sup>30</sup>. Dal 1766, dopo che i capitoli di fondazione furono approvati da Ferdinando IV iniziò la intensa attività della confraternita attraverso la partecipazione alle funzioni religiose e l'aiuto ai bisognosi<sup>31</sup>. Il nove agosto 1692, Innocenzo XII autorizzò la celebrazione dei Sette Dolori della Beata Vergine la terza domenica di settembre. Da allora in poi l'Arciconfraternita celebra questa solennità della Beata Vergine Addolorata protettrice di Serra<sup>32</sup>.

Secondo l'interpretazione dei vangeli sono stati enucleati sette dolori affrontati da Maria Madre di Gesù. Il primo sarebbe quello relativo alla profezia del vecchio Simeone (*Lc. 2, 34-35*); il secondo, la fuga in Egitto (*Mt. 2,*

---

da escludere la presenza di luoghi stabili nella Calabria degli anni '20 del XIII sec. e questo sia perché, come è stato ampiamente visto precedentemente, è lo stesso concetto di stabilità ad essere estraneo ai minori in un'epoca così precoce sia per la palese ostilità da parte di Federico II all'espansione di un Ordine chiaramente legato al potere papalino romano. La storiografia in relazione ai primi insediamenti calabresi soffre di quella mancanza atavica di studio sistematico e comparato con le analoghe situazioni al di fuori della regione. Gran parte delle informazioni in possesso, relative alla presenza francescana in Calabria è dovuta a Padre F. Russo che, però, tende a riconoscere quasi sempre il primo insediamento come una sorta di struttura conventuale definita.

<sup>29</sup> Calabretta, L., "La confraternita di Maria SS. dei Sette Dolori in Serra San Bruno", in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori. Serra San Bruno*, Youcanprint Edizioni, Serra San Bruno, 2011, pp. 70-71; inoltre, Ceravolo, T., *op. cit.*, p. 24.

<sup>30</sup> Esempio tangibile dell'architettura tardobarocca calabrese, questa chiesa ha un interno arricchito di stucchi e decorazioni varie e ospita il seicentesco Ciborio marmoreo con un meraviglioso tabernacolo templiforme in marmo, pietre dure e argento, del noto architetto bergamasco Cosimo Fanzago destinato la chiesa conventuale della Certosa. Dopo il terremoto del 1783, il Ciborio fu recuperato ed adattato alla volta della chiesa dove tuttora è possibile ammirarlo in tutto il suo splendore. Molto particolare è anche il Cristo seicentesco proveniente dall'antica Certosa che viene portato in processione il Sabato Santo su un letto sepolcrale (*naca*) allestito ogni anno secondo uno stile estetico nuovo nella foggia e nei colori a seconda dell'estro dei suoi realizzatori e del priore che deve sostenerne le spese per i drappi di stoffa pregiata. Cfr. Drago, G., "La Naca", in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori Serra San Bruno*, *op. cit.*, p. 183. Per un ulteriore e dettagliato approfondimento sulla storia della chiesa vedi Tedeschi, B. M., *Serra San Bruno e i paesi del circondario*, F. A. T. A., Catanzaro, 1986, p. 93.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 24. Per quanto riguarda priori che si sono susseguiti nel tempo vedi Pisani, D., "Priori e seggi nella Regia Arciconfraternita di Maria SS. dei sette Dolori", in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori Serra San Bruno*, *op. cit.* pp. 153-177.

<sup>32</sup> Cfr. Saulle, B., *Le festività nell'anno liturgico*, in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori Serra San Bruno*, *op. cit.*, p. 207.

13-21); il terzo, La perdita di Gesù nel Tempio (*Lc.* 2, 41-51); il quarto, L'incontro di Maria e Gesù lungo la Via Dolorosa (*Lc.* 23, 27-31); il quinto, Maria ai piedi della croce (*Gv.* 19, 25-27); il sesto, Maria che accoglie nelle sue braccia il corpo esanime di Cristo (*Mt.* 27, 55-61); il settimo e ultimo, Maria che assiste alla sepoltura di Gesù (*Lc.* 23, 55-56). A tal proposito, a Serra San Bruno all'interno della splendida chiesa barocca dell'Addolorata ogni mese di settembre viene celebrato il settenario in onore di Maria dei Sette Dolori. Ogni sera, per sette sere consecutive, in alto, al centro del magnifico ciborio del Fanzago viene esposto un quadro che in cui è raffigurata una scena di uno dei sette dolori della Madonna Addolorata sopra elencati. Si inizia con la profezia del vecchio Simeone a cui segue la fuga in Egitto. Il terzo giorno del settenario viene esposto il dipinto che raffigura il ritrovamento di Gesù nel tempio a Gerusalemme, mentre nel quarto giorno l'incontro dell'Addolorata con Gesù lungo la via della croce. Il quinto giorno il ciborio ospita la Madonna ai piedi della croce e il sesto Maria Santissima che accoglie tra le sue braccia il Figlio morto, depresso dalla croce. Il settimo e ultimo giorno Maria affida il corpo di Gesù al sepolcro in attesa della risurrezione<sup>33</sup>.

Serra San Bruno si distingueva in passato per il gran numero di scarpellini, scultori, pittori e maestranze di vario genere che lavoravano per la Certosa. Grandi artisti hanno lasciato la loro impronta fino a quando cataclisma del 1783 distrusse Serra e la sua Certosa già seriamente danneggiata da diversi movimenti tellurici: 1604, 1638 e 1693. Il sette febbraio 1783 la Certosa di Santo Stefano fu ridotta a un cumulo di macerie subendo la stessa sorte del Santuario Domenicano di Soriano. Le successive demolizioni di fine Ottocento furono necessarie quando si decretò di erigere la nuova Certosa. Della Grande Certosa paradossalmente è rimasta solo la facciata<sup>34</sup>. Tra i frammenti più importanti recuperati dalle macerie della Grande Certosa vi è proprio il suddetto ciborio portato proprio nella chiesa dell'Addolorata. Si tratta di una struttura a baldacchino colonnato con decorazione del cupolino e il fregio sormontato da quattro statuette in bronzo dorato. Distrutto proprio dal terribile sisma del 1783, il gran ciborio, opera di Cosimo Fanzago, fu adeguato alle dimensioni della Chiesa dell'Addolorata dagli architetti serresi Domenico Barillari e Domenico Barillari di Gaetano assistiti da mae-

<sup>33</sup> Cfr. Amato, N., *Regia Arciconfraternita de' Sette Dolori*, op. cit., pp. 146-149.

<sup>34</sup> D. Puntieri, *La chiesa Cinquecentesca della Certosa di Serra San Bruno*, in A. Anselmi, *La Calabria nel vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, op. cit., pp. 593-597.

stranze e scalpellini, marmisti ed esperti nella fusione del bronzo. La statua dell'Addolorata invece fu commissionata a Lucca dal vicario, Don Onofrio Pisani, dopo l'erezione dell'Arciconfraternita di Maria De' Sette Dolori avvenuta nel 1694<sup>35</sup>.

Il mistero legato alla partecipazione di Maria alla Passione del Figlio rappresenta l'avvenimento evangelico che ha trovato vasta risonanza nell'ambito della pietà popolare. Il culto dell'Addolorata affonda le sue radici non solo nei dati biblici, ma anche nelle riflessioni dei Padri della Chiesa in virtù del mistero legato alla sofferenza che ha reso la Madre di Dio l'«Addolorata» per antonomasia<sup>36</sup>. Storicamente, il primo oratorio dedicato a S. *Marie ad crucem* risale al 1011 a Herford (Nord Reno-Westfalia, dioec. Paderborn) in Germania. Nel secolo XIII il culto dell'Addolorata si propagò in Europa grazie alla costituzione dell'Ordine dei «Servi di Maria» e la composizione dello *Stabat Mater*, attribuito a Innocenzo III e al francescano, Iacopone da Todi<sup>37</sup>. Si tratta sostanzialmente, di una interpretazione popolare di ciò che verosimilmente potrebbe essere accaduto subito dopo la deposizione di Gesù dalla croce: i testi sacri accennano solamente al fatto che al momento della crocifissione e della sepoltura la Madonna era presente accanto al proprio Figlio<sup>38</sup>. I francescani rivestono quindi un'importanza particolare per quanto concerne il momento saliente della deposizione del corpo di Cristo dalla croce. Diversi artisti come Francisco Ribalta e Bartolomé Esteban Murillo hanno rappresentato questo intenso momento di pietà con la figura di San Francesco di Assisi che abbraccia Gesù per portarlo giù dalla croce<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Cosimo Fanzago, artista napoletano del '700 che operò a Serra su committenza ricevuta da Ambrogio Guasco, priore della Certosa. Vedi al riguardo Amato, N., *Regia Arciconfraternita de' Sette Dolori*, op. cit. pp. 75-76 e p. 88.

<sup>36</sup> Cfr. Pedico, M. M., *Mater Dolorosa. L'Addolorata nella Pietà Popolare*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2015, p. 23; inoltre, Calabretta, L., "Il culto dell'Addolorata a Serra Bruno", in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori*, op. cit., p. 67.

<sup>37</sup> Cfr. Fernández Merino, E., *La Virgen de luto. Indumentaria de las Dolorosas Castellanas*, Visión Libros, Madrid, 2012, p. 152.

<sup>38</sup> Cfr. Battaglia, M. M., "Il culto di Maria SS. degli Afflitti venerata a San Procopio (RC)", in: *Humanities, rivista di storia, geografia, antropologia, sociologia*, Unime, anno V, Numero 10, Messina, Dicembre 2016, p. 4.

<sup>39</sup> San Francesco abbraccia Cristo crocifisso di Bartolomé Esteban Murillo realizzato a olio su tela 283 × 188 cm è conservata al Museo de Bellas Artes di Siviglia. Il quadro faceva parte di un ciclo commissionato a Murillo dai cappuccini per la chiesa del loro convento a Siviglia: tali opere, realizzate a partire dal 1668 circa, dovevano esaltare gli elementi distintivi della spiritualità francescana. Il soggetto (allegoria della rinuncia al mondo di San Francesco per seguire Gesù) era già stato realizzato da altri pittori e tra le versioni più celebri vi era quella di Francisco Ribalta realizzata circa un decennio prima per i cappuccini di Valencia. Furono probabilmente i frati valenciani, che avevano contribuito alla fondazione

Assisi conserva uno dei modelli più intensi della Settimana Santa, all'interno della quale la commemorazione della Passione si arricchisce delle esperienze storiche e mistiche di San Francesco e di Santa Chiara. Solitamente si svolgono tre *via Crucis* in diverse zone della città. L'ultima, Mercoledì Santo, parte dalla cattedrale di San Rufino dove sera di Giovedì Santo al termine della messa «*in coena Domini*» avviene il rito della deposizione del Crocefisso (*Scavigliazione*) che risulta essere una continuazione della *Scavigliazione* delle confraternite medievali<sup>40</sup>. Ciò che va in scena nella cattedrale è la cosiddetta “*lauda della Scavigliazione*” che mantiene intatto il suo fascino nella forma e nell'esecuzione. Di questa storia protagonista fu in passato la confraternita dei disciplinati di Santo Stefano, eretta nel marzo del 1324, la cui cronologia relativa al suo repertorio potrebbe essere esemplare e paradigmatica<sup>41</sup>. Alla suddetta confraternita apparteneva il più antico laudario umbro (codice Illuminati). Le prime tre laude si cantavano “*in memoria della passione de Christo*”<sup>42</sup>.

Paragonare quanto avviene ad Assisi, sera di Giovedì Santo, con quanto avviene a Serra San Bruno, sera di Venerdì Santo, non è certo un'eresia, anche se la «*lauda della Schiovazziuoni*» di Serra, come la chiameremo d'ora in poi, è senza dubbio più recente rispetto al teatro medievale francescano che evolve tra l'Umbria e la Toscana dal Trecento in poi. Il fatto che ad esserne promotore a Serra fu un francescano come il venerabile padre Antonio da Olivadi<sup>43</sup>, la dice lunga sulla provenienza relativa al teatro francescano che ha fatto breccia anche nei fedeli serresi, dove il rito è molto partecipato e vissuto intensamente lungo tutta la sua durata, processione compresa. Un sonetto nell'incipit del volume autobiografico sul predicatore francescano che ha viaggiato in lungo e in largo per la Calabria e oltre, evidenzia il suo fervore nel divulgare la Passione di Cristo, il valore della sofferenza, la scuola del dolore di cui ogni cristiano deve essere consapevole.

---

del convento di Siviglia, che suggerirono a Murillo di riproporre tale motivo nella sua tela. Vedi *San Francesco abbraccia Cristo crocifisso di Francisco Ribalta 1620 circa. Valencia, Museo delle Belle Arti*, a cura del Servizio per la Pastorale dell'Arte 'Karis' della diocesi di Verona.

<sup>40</sup> Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, ivi, p. 437.

<sup>41</sup> Nerbano, M., *Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Morlacchi, Perugia, 2006, p. 4.

<sup>42</sup> Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, op. cit., p. 207.

<sup>43</sup> Lodovico dall'Olivadi, F., *Vita del Venerabile Servo di Dio P. Antonio da Olivadi della provincia di Reggio in Calabria Ultra insigne missionario apostolico Cappuccino*, op. cit., pp. 3-30.

*Per un Dio, che soffrì tormento atroce  
Per amore dell'Uom, dee l'Uom patire  
Se grato essergli vuol, deve soffrire  
Dolori per dolor, Croci per Croce.*

*Amor sì, disse: ed alla interna voce,  
Ebbro Antonio, d'amor, pieno d'ardire,  
Scosse la fragil salma, ed al martire,  
Più che saetta al segno, andò veloce.*

*Strazi, ferri trattò, funi, faville,  
E per amor del Crocifisso Amore  
Portò croci sul dorso, a mille a mille.*

*Di sangue in vece, a forza di dolore  
Del dolor di Gesù disciolto in stille,  
Tutto versò, per le pupille il Core<sup>44</sup>.*

A tal uopo, è opportuno ricordare che nell'ambito della dinamica dello straordinario dialogo a tre fra l'umano, il divino e l'autobiografico evolve tutta la creatività medievale con le sue fonti scritte, orali e visive in cui rientrano fasi progressive e regressive di rappresentazione che riguardano le situazioni umane nelle scansioni del tempo quotidiano. In tal guisa, la Chiesa si è aperta al mondo dei gesti umani del tempo, le parole oggi più che mai trasmettono ricordi, salvano memorie, tesaurizzano fedeli che ne descrivono la biografia e soprattutto comunicano immagini che non hanno bisogno di testi<sup>45</sup>. Riemergono in tale contesto crocifissi mobili nati in epoca tardo gotica e collegati ai riti drammatici del triduo pasquale, simulacri legati da secoli nell'alveo della spiritualità popolare. Il crocifisso di Döbeln, degli inizi del XVI secolo, dotato di braccia mobili, collo fissato con due occhielli di ferro che potevano cadere nel momento della morte, capelli, barba in crine scuro di cavallo e un espediente tecnico che permetteva di far versare alla statua "sangue misto ad acqua" nel momento in cui il centurione avesse colpito

<sup>44</sup>*Ibidem*, p. 9–DEL.

<sup>45</sup> Oldoni, M., "La 'scena' del medioevo", in: Cavallo, G.; Leonardi, C., e Menestò, E., *Lo spazio letterario del Medioevo 1. Il Medioevo latino. La circolazione del testo*, Salerno, Roma, 1994, v. II, p. 490.

con la sua lancia il costato ligneo del crocifisso, rappresenta senza dubbio uno degli esempi più noti al riguardo. La *Adoratio, Depositio et Elevatio crucis* della liturgia drammatica medioevale, che adottavano proprio crocifissi mobili, si diffusero in Europa nei secoli X e XI nell'ambito dell'adattamento delle chiese occidentali al modello della tradizione gerosolimitana, mentre in seguito vennero sviluppati per la maggior parte tropi passionistici<sup>46</sup>. Fu la liturgia drammatizzata di Gerusalemme ad influenzare i riti della Settimana Santa come la deposizione dalla croce e la visita al sepolcro. I crocifissi con le braccia mobili furono modificati ad hoc per questi riti, offrendo un sempre maggiore naturalismo nelle rappresentazioni, figurativamente in linea con il *Liber de Passione Domini* attribuito a San Bernardo<sup>47</sup>. Anche in questo abbiamo riscontrato analogie con quanto è avvenuto a Serra San Bruno dove il Cristo che viene deposto ha subito modifiche per poter essere adattato a tale rito.

Dalla fine del XIII secolo i gruppi corali lignei della deposizione vengono progressivamente affiancati dai crocifissi dolorosi di provenienza nordica, legati in particolar modo al misticismo degli ordini mendicanti, che faceva del simulacro un medium per la meditazione sulla Passione. Contemporaneamente si sviluppò il tipo del crocifisso con braccia mobili che poteva essere schiodato dalla croce, posto sul cataletto e chiuso nel sepolcro. Se il Deposto aveva anche il bacino mobile allora poteva essere dedicato al *plancus Mariae*, in quanto tale rito prevedeva che la scultura dovesse giacere accasciata tra le braccia della donna che nella rappresentazione interpretava la Madonna. a partire dal XV i principali committenti di queste sculture mobili furono le confraternite dei Disciplinati che si servivano di tali manufatti per la teatralizzazione dei drammi della Settimana Santa<sup>48</sup>. Alla luce di tutto ciò, ci si accorge che il teatro religioso non è mai morto. Non a caso, a Serra come in altre regioni italiane e soprattutto in Spagna tutte le storie rappresentate rappresentano il mondo medioevale, ossia il dramma liturgico, delle laude<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Per la funzione di queste immagini, essenziale lo studio di Parker, Elizabeth, *The Descent from the Cross: Its Relation to the Extra-Liturgical "Depositio" Drama*, Garland Pub., New York, 1978.

<sup>47</sup> Del Monte, R., "Forme di devozione in movimento: crocifissi animati a Firenze nel Tardo Medioevo", in: *Italia Medioevale*, 18 dicembre 2016. [www.italiamedioevale.org/.../forme-di-devozi...](http://www.italiamedioevale.org/.../forme-di-devozi...)

<sup>48</sup> In Italia vi è la più alta concentrazione di sculture sopravvissute: ben 64, di cui la maggior parte è concentrata in Toscana (38), di cui una buona parte nelle aree limitrofe a Firenze. *Ibidem*.

<sup>49</sup> Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia, op. cit.*, p. 506.

Serra San Bruno, da sempre unisce spiritualità e turismo. Un binomio perfetto che attrae continuamente gente di ogni dove durante tutto l'anno. Ovviamente i visitatori aumentano con l'approssimarsi della Pasqua, quando riti liturgici e sacre drammatizzazioni di origine medievale richiamano tante persone dei paesi limitrofi e diversi studiosi di demologia curiosi di assistere ogni Venerdì Santo, nella chiesa Matrice, alla commemorazione della Passione di Cristo che non è certo un'eresia definire come "*La lauda da Schiovaziuni*". Dopo le meditazioni sulla Passione curate dal parroco, Don Leonardo Calabretta, lette dai parrocchiani e, i canti del coro a cappella, un Cristo rappresentato da una scultura in legno viene letteralmente schiodato e deposto dalla croce, per essere posto sul letto di morte, una lettiga provvisoria posta accanto al simulacro dell'Addolorata. Le meditazioni sugli ultimi momenti della vita di Gesù toccano il culmine quando viene ricordato l'incontro di Gesù con sua Madre lungo la via dolorosa. I fedeli attoniti riflettono sul senso di tutto ciò, giacché a seguire la lunga riflessione conclusa dal predicatore, quale madre vorrebbe vedere un figlio flagellato con una croce addosso che sarà oggetto del suo supplizio? Il dramma della vita che finisce e la morte che appare in tutto il suo inquietante turbamento dominano la scena sotto gli occhi commossi di una folla assiepata che gremisce ogni angolo della chiesa di San Biagio, patrono della città. La sacra rappresentazione della Deposizione e la susseguente processione del Cristo morto attira una gran folla a Serra San Bruno, sia nella chiesa matrice dove i fedeli attoniti ascoltano il sermone del predicatore sugli ultimi momenti della vita di Gesù, sia fuori dall'edificio sacro dove sono in tantissimi ad aspettare i simulacri per accodarsi al corteo funebre fino alla chiesa dell'Addolorata.

A Serra, la processione della cosiddetta *Naca*, vive due momenti distinti: un primo momento dopo la Deposizione con il corteo processionale che lentamente guadagna la Chiesa di Maria dei sette dolori e la mattina seguente con la *Naca* addobbata rigorosamente dal priore dell'Arciconfraternita dell'Addolorata e dai suoi collaboratori e portata in giro per il paese<sup>50</sup>.

Tornando alla lauda rappresentata, riepiloghiamo che questo pio rito della Deposizione, molto popolare in Spagna (Desenclavos), in America Latina e in qualche regione italiana come la Sicilia (Modica), la Sardegna (Sassari - "*S'I-*

<sup>50</sup> In base alle informazioni rilasciatemi dall'ex priore dell'Arciconfraternita dell'Addolorata, Enzo Vavalà, ogni anno spetta al priore pagare le spese dell'addobbo della *Naca* che così si rinnova continuamente nel tempo anche se le stoffe di ogni addobbo vengono conservate dai confratelli come ricordo.



scravamentu”)<sup>51</sup> e la Calabria (Serra San Bruno) incarna l’anima francescana che abbraccia il corpo di Cristo attraverso i poveri e i sofferenti. Il venerabile Antonio da Olivadi ha voluto lasciare ai serresi qualcosa di straordinario facendo in modo che anche in Calabria rimanesse una forte testimonianza dell’anima francescana dedita al servizio dei più deboli e dei bisognosi<sup>52</sup>. Ancora oggi questo momento paraliturgico si svolge nella chiesa matrice con grande partecipazione popolare. Il predicatore è quasi sempre rigorosamente un francescano. Un cappuccino che pur dovendo parlare dal pulpito in una chiesa buia riesce sempre a immedesimarsi nello spirito locale con cui viene vissuta la meditazione della Passione, dell’Incontro tra Gesù e Maria sulla via Dolorosa fino al momento culminante della Deposizione (*Schiovazziuoni*) quando vengono accese le luci e la chiesa illuminata dà la possibilità sia a coloro che sonno all’interno sia a quanti sono rimasti fuori sull’atrio della porta di assistere al faticoso momento in cui il simulacro di Cristo viene calato dalla croce<sup>53</sup>. Il simulacro del Crocefisso in legno è un reperto dell’antica Certosa distrutta dal terremoto del 1783. Lo storico dell’arte Domenico Pisani ci informa che la scultura in legno è stata modificata di proposito per questo rito della Deposizione. Le braccia sarebbero state risistemate in modo da poter ruotare e consentire quindi il movimento necessario per sistemare il Cristo sulla croce e poi deporlo. Sullo scultore c’è incertezza, mentre riguardo allo stile, secondo alcuni, ricalca le orme della scuola napoletana del 1700. Inoltre, visto che questo simulacro del Cristo apparteneva alla Certosa si è cercato di capire come sia finito nella chiesa dell’Addolorata. In paese si dice che fu portato insieme ad altri oggetti sacri ritrovati fra le rovine dopo il terremoto del 1783. A ciò va aggiunto, in base alla disamina attenta dello storico dell’arte serrese sopra citato, che la scultura in questione fu pesantemente rimaneggiata proprio per permettere lo svolgimento di quella che possiamo definire come “*la lauda della Schiovazziuoni*”. Le braccia in origine erano fisse e più proporzionate. Anche la

<sup>51</sup> Ad Alghero, i rituali richiamano quelli tipici della Catalogna e coinvolgono numerose confraternite sia italiane che spagnole. Durante il Venerdì di Passione si tiene il Disclavament, il pietoso rituale della deposizione, quando il corpo del Cristo viene accompagnato in processione sul letto di morte, che gli algheresi chiamano Bressol, la culla. Cfr. Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, op. cit., pp. 97-501.

<sup>52</sup> Lodovico dall’Olivadi, F., *Vita del Venerabile Servo di Dio P. Antonio da Olivadi della provincia di Reggio in Calabria Ultra insigne missionario apostolico Cappuccino*, op. cit., pp. 30-40 e pp. 48-58.

<sup>53</sup> Dalle rilevazioni etnografiche effettuate, molto suggestiva risulta la rappresentazione di Venerdì Santo 2018, quando il predicatore francescano, di origine sudamericana, in una chiesa completamente al buio, con l’ausilio di una mini lampadina iniziò la prima parte del suo eloquente sermone.

schiena è stata appiattita. Infatti è lo stesso Domenico Pisani a informarci che nel 1843 l'antico Crocifisso ligneo subì un particolare restauro per ridurne il peso e le dimensioni e renderlo così più maneggevole durante le funzioni della Settimana Santa come, ad esempio, la schiodazione, resa possibile dalle braccia snodabili e, il trasporto nella "naca", un letto funebre adorno di stoffe preziose, che mattina di Sabato Santo attraversa le vie della città. Pertanto, il simulacro si ritiene opera del XVIII secolo, proveniente dalla Certosa anche se le fonti, al riguardo, tacciono. Ciò è ben visibile, secondo Pisani, a causa della testa, delle mani e dei piedi più grandi del resto del corpo. Perciò pare che la scultura sia stata ridotta di peso e riscolpita, nelle parti anatomiche del tronco e degli arti secondo un modello fornito dagli artigiani serresi. Dall'esame delle parti superstiti dell'opera originale si può concordare, per Pisani, con la tradizione locale, che la vuole settecentesca, anche se le modifiche effettuate sono state talmente rilevanti da non permettere una valutazione del tutto serena sui vari dettagli che caratterizzavano la scultura in origine<sup>54</sup>. A sentire alcuni informatori come l'ex priore dell'Arciconfraternita dell'Addolorata, Enzo Vavalà, con molta probabilità prima di utilizzare il Cristo recuperato dalle macerie del sisma del 1783 in Certosa, veniva utilizzato un simulacro in cartapesta, così come accadeva anche nella parrocchia di Spinetto ove è stato sostituito recentemente da una scultura lignea<sup>55</sup>. A Spinetto infatti sera di Venerdì Santo si svolge la *via Crucis* fino al calvario dove in passato veniva consegnato un piccolo crocifisso tra le braccia del simulacro della Madonna Addolorata. Recentemente pare che venga utilizzato un crocifisso snodabile in legno per poi compiere davanti al calvario il rito della deposizione. Serra San Bruno, pertanto, ha una sua particolarità relativa al Venerdì Santo, proprio perché a differenza di tanti altri centri italiani vive intensamente questo momento relativo alla commemorazione della Passione divenuto ormai una prerogativa per la cittadina montana, perla del vibonese. Entrando nella chiesa matrice, si nota subito il palco allestito con i simulacri nascosti da un grande telo scuro. Il silenzio avvolge la chiesa matrice mentre i presenti aspettano con ansia l'inizio del rito con la prima entrata in scena del predicatore posizionato sul pulpito. Una serie di meditazioni preparate dai giovani parrocchiani insieme al parroco, Don Leonardo Calabretta, seguite dai canti eseguiti a cappella dal-

<sup>54</sup> Pisani, D., "Il secondo libro dei conti della regia arciconfraternita di Maria SS. Addolorata di Serra San Bruno. Notizie storiche e artistiche", in: *Esperide*, n. 15/15, 2015.

<sup>55</sup> Cfr. Bernardi, C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, ivi, p. 299.

la *schola cantorum* parrocchiale precedono il momento topico. Il canto dello *Stabat Mater* è il preludio allo svelamento del telo che avvolge il grande Crocefisso con le scale su cui saliranno i confratelli più esperti per togliere i chiodi e deporre il Cristo dalla croce. Quando il telo viene tolto nell'approssimarsi della Deposizione si vede il Cristo e una grande croce al centro con la scritta INRI e ancora più in alto in testa all'apparato scenico a forma di semicerchio la locuzione scritta: *Consummatum est* ad indicare che tutto è compiuto. Ai lati della croce di Cristo due croci con due rispettive immagini dei due ladroni condannati alla crocifissione come riporta il vangelo di Luca (Lc. 23, 39-43). In questo fatidico momento il coro esegue lo *Stabat Mater* e subito dopo il predicatore inizia dal pulpito il suo penultimo intervento ricordando il momento in cui il Cristo consegna il suo spirito al Padre.

Alla stregua di quanto accade ad Assisi sera di Giovedì Santo nella cattedrale di San Rufino, anche a Serra, sera di Venerdì Santo il simulacro di Cristo viene calato dalla Croce, dopo che, uno dopo l'altro, sono staccati i tre chiodi (i due delle mani, l'altro collocato ai piedi). Subito dopo, il corpo, appena deposto, viene adagiato su una lettiga accanto al simulacro della Madonna Addolorata. Vicino all'Addolorata, ai piedi della croce, sono ben visibili il simulacro della Maddalena e di San Giovanni evangelista. Per procedere al discendimento del simulacro di Cristo, due scale vengono posizionate ai lati della croce su cui salgono i confratelli dell'Arciconfraternita dell'Addolorata. Altri due confratelli in divisa e il sagrestano dell'Addolorata sono posizionati in basso. Nel momento culminante, quando vengono rimossi i chiodi il sacrestano abbraccia con forza il simulacro mentre i congregati dopo aver abbassato le braccia di Gesù lo consegnano lentamente ai confratelli posizionati sotto la croce. Il momento è impegnativo in quanto il simulacro ligneo del Cristo è abbastanza pesante. Quanto avviene attraverso questa cerimonia molto particolare è affascinante ed è seguito con estremo fervore. La folla osserva in silenzio i momenti salienti del rito. La particolarità riguarda anche il modo in cui il simulacro del Cristo viene osservato dai numerosi presenti. Secondo qualcuno il Cristo non è morto, ma al momento culminante del trapasso. Perciò alcuni dicono in serrese: "*esti allu spiru*", cioè sta esalando lo spirito. Convinti che i suoi occhi sono semichiusi e la bocca sia ancora aperta in un grido di dolore. Si tratta di una leggenda metropolitana giacché secondo Enzo Vavalà nella stessa chiesa matrice si trova un altare con un Crocefisso spirante. In virtù di ciò non sarebbe sbagliato

dire che qualcuno possa essersi confuso. Ma tornando al simulacro protagonista della Deposizione è possibile notare come in tanti osservano il Cristo col capo reclinato, le ginocchia piegate e soprattutto la ferita sul costato a dimostrazione del fatto che la scultura in questione raffigura il Cristo che ha già rimesso lo spirito nelle mani del Padre. Infatti, ammirando da vicino la bellissima scultura del Cristo deposto nella chiesa dell'Addolorata, dove viene custodita, è possibile notare come effettivamente il capo sia reclinato, le ginocchia piegate e il segno della lancia di Longino sul costato sia abbastanza evidente. Questo dimostra che il Cristo è morto e dopo il discendimento dalla croce può essere adagiato su una lettiga provvisoria grazie alla quale sarà portato in processione fino alla chiesa dell'Addolorata insieme ai simulacri dell'Addolorata, della Maddalena e di San Giovanni evangelista.

Prima dell'inizio della processione, con la chiesa finalmente illuminata a giorno c'è spazio per l'ultimo sermone del predicatore. Sotto il pulpito il cataletto col Cristo morto e in fila indiana le statue dell'Addolorata, della Maddalena e di San Giovanni evangelista. Terminato il sermone, alcuni confratelli dell'Addolorata (c'è chi dice che si tratta di due ex priori e due giureconsulti) portano a spalla la lettiga con il corpo esanime del Cristo morto e altri confratelli portano la statua dell'Addolorata mentre altri giovani parrocchiani portano a spalla gli altri due simulacri di San Giovanni evangelista e dell'Addolorata<sup>56</sup>. Dopo l'uscita dalla chiesa parrocchiale i simulacri si dispongono in linea orizzontale e il complesso bandistico intona una delle più struggenti marce funebri che da sola descrive la drammaticità del momento. In questi casi le più gettonate sono quelle dei maestri Pasquale Quatrano e Amedeo Vella. La folla segue in silenzio il corteo processionale. Davanti ai simulacri il parroco al centro e disposti in due file confratelli delle congreghe e parrocchiani.

La processione è caratterizzata da contrasti evidenti tra canti e silenzi, preghiere e meditazioni strettamente alternati da pause e spostamenti dove i portatori dei simulacri si mettono in evidenza, mentre i cori riempiono questa scenografia silenziosa scandita dal suono delle marce funebri della banda musicale e dagli strumenti delle tenebre come il tamburo muto e la tocca<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> In passato il cataletto con il Cristo morto veniva portato dai fedeli parrocchiani. Di recente è stata introdotta questa usanza a seguire l'attuale priore dell'Addolorata, Luigi Drago.

<sup>57</sup> M. Astori, *Settimana Santa in Sardegna e in Corsica*, cit., pp. 85-86; inoltre A. Ricci, *Sacre fonosfere. Paesaggi sonori della settimana Santa calabrese*, in F. Faeta e A. Ricci (a cura di) *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*, Squilibri, Roma, 2007, pp. 327-328.

Al riguardo Antonello Ricci scrive: “*La produzione di suoni e rumori destinati a un preciso ambito spazio-temporale dell’azione, come pure tutto l’insieme acustico, lo sfondo sonoro che viene percepito nel corso della preparazione e dello svolgimento della processione, costituiscono alcuni degli elementi di forza di questo rito della Settimana Santa*”<sup>58</sup>.

La mattina dopo, il Sabato Santo, verrà accompagnato in processione lungo le strade del paese sulla “*Naca*”, il letto di morte adornato di centinaia di fiori ed angeli di pregevole fattura artistica. Insieme alla *Naca*, le statue dell’Addolorata, della Maddalena e di San Giovanni. Un incedere *nazzicante*, ovvero un camminare lentamente e a piccoli passi, come se si dondolasse avviano il corteo processionale verso la chiesa dell’Addolorata. Sabato Santo di buon mattino a Serra si svolge invece un’imponente processione detta *la Naca* (culla). Il simulacro del Crocifisso deposto la sera precedente durante la funzione in parrocchia e adagiato su un cataletto provvisorio viene trasferito nella cosiddetta *Naca*. La struttura in legno viene ogni anno realizzata su una base costituita da un antico tavolo di ciliegio a cui si aggiunge una spalliera e due sponde laterali. Per quanto riguarda la vestizione, Gerardo Drago ci informa che in passato veniva rivestita con damaschi prestati da famiglie di confratelli devoti. Di recente viene rivestita di stoffe pregiate scelte dal priore che deve tenere conto dell’abbellimento rappresentato dagli angeli, oltre agli strumenti del martirio di Cristo<sup>59</sup>. Questo dimostra il perché gli armadi della confraternita dell’Addolorata sono ricolmi di stoffe e addobbi vari utilizzati per una sola volta in occasione dell’addobbo della *Naca* che deve essere sempre unica e originale ogni anno. Dalle visite effettuate in loco risulta questa usanza che continua ormai ininterrottamente da anni. Tra fascino e mistero emerge la spiritualità di un popolo che ha visto evolvere il suo splendido borgo sorto nelle Serre calabre, a metà strada tra Tirreno e Ionio. All’ombra di pini e abeti, 900 anni fa San Bruno scelse questo angolo montano per erigere la Certosa. Ancora oggi i monaci di clausura vivono pienamente la regola del Santo di Colonia. Il Museo e i boschi di Santa Maria della Torre aprono la mente e il cuore dei numerosi visitatori che rimangono incantati di fronte a tanta bellezza. La scalinata e il laghetto, dove si trova una statua di San Bruno che prega in ginocchio,

<sup>58</sup> A. Ricci, *la festa del Signore morto. Il Venerdì Santo a Mesoraca*, in F. Faeta e A. Ricci (a cura di) *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*, ivi, p. 131.

<sup>59</sup> Drago, Gerardo, “La Naca”, in: Amato, N., *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori*, op. cit., pp. 183-185.

invitano alla spiritualità e alla preghiera. Proprio la scalinata di Santa Maria del bosco apre un meraviglioso itinerario che porta verso la chiesa voluta dal Santo eremita tedesco e al dormitorio, dove un'altra scultura rievoca San Bruno dormiente. Il centro storico con i suoi meravigliosi portali in granito si distende sul lungo corso fra chiese, monumenti e negozi. La chiesa matrice, intitolata a San Biagio, la chiesa dell'Addolorata, la chiesa dell'Assunta di Terravecchia e dell'Assunta di Spinetto, si ergono maestose con le loro splendide facciate granitiche. I vicoli con le croci in legno e le tante icone votive della Madonna e dei Santi catturano la curiosità di turisti e studiosi. Le piazze incantano per la loro semplicità e la loro bellezza, soprattutto quando nella quotidianità di ogni giorno si sente nell'aria il profumo del pane appena sfornato e viene voglia di assaggiarlo con i funghi, specialità tipica di questo territorio montano.

## Bibliografia

**Amato, N.**, *Regia Arciconfraternita dei Sette Dolori. Serra San Bruno*, Youcanprint Edizioni, Serra San Bruno, 2011.

**Anselmi, A.**, *La Calabria nel viceregno spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, Gangemi, Roma, 2009.

**Atzori, M.**, *Settimana Santa in Sardegna e in Corsica*, EDES, Sassari, 2003.

**Augé, M.**, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di Dominique Rolland, Elèuthera, Milano, 1993.

**Battaglia, M. M.**, *Soriano Calabro. Identità, simboli, memorie, strategie del ricordo. Itinerari demologici ed etnostorici*, Pellegrini, Cosenza, 2009.

**Bernardi, C.**, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano, 1991.

**Bravo, G. L.**, *Festa contadina e società complessa*, Franco Angeli, Milano, 1984.

**Buttitta, I. E.**, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma, 2002.

**Calabretta, L.**, *Certosini e cistercensi. La certosa di Serra e i cistercensi (1192-1514)*, Pellegrini, Cosenza, 2005.

**Ceravolo, T., e Zaffino, A. (a cura di)**, *La Certosa dei Santi Stefano e Bruno. Storia spiritualità, arte, architettura*, Serra San Bruno, Museo della Certosa, 2003.

**Ceravolo, T.; Pisani, D.; Primerano, M.; Tripodi, B., e Zaffino, A. (a cura di)**, *Assumpta est. Storia, arte e tradizioni, Arciconfraternita Maria SS. Assunta in cielo Terravecchia*, Serra San Bruno, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011.

**Coco, A.P.**, in *Saggio di storia francescana in Calabria dalle origini al XVII sec.*, Taranto, 1931.

**D'Ancona, A.**, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino, 1891.

**De Bartholomaeis, V.**, *Origini della poesia drammatica in italiana*, 2 Ed., S. E. I., Torino, 1952 (1 Ed., Zanichelli, Bologna, 1924).

**Gallucci, D. T.**, *Memorie storiche della Certosa de' Santi Stefano e Brunone in Calabria*, Tip. E Libr. Di A. e Salvatore Festa, Napoli, 1885.

**Faeta, F.**, *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Sellerio, Palermo, 2000.

**Faeta, F., e Ricci, A. (a cura di)**, *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*, Squilibri, Roma, 2007.

**Fernández Merino, E.**, *La Virgen de luto. Indumentaria de las Dolorosas Castellanas*, Vision Libros, Madrid, 2012.

**Lodovico dall'Olivadi, F.**, *Vita del Venerabile Servo di Dio P. Antonio da Oli-*

*vadi della provincia di Reggio in Calabria Ultra insigne missionario apostolico Cappuccino*, Stamp. S. Amato, Palermo, 1747.

**Mazza, Fabrizia (a cura di)**, *Serra San Bruno. Storia, cultura, economia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012.

**Nerbano, M.**, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Morlacchi, Perugia, 2006.

**Oldoni, M.**, "La 'scena' del medioevo", in: Cavallo, G.: Leonardi, C., e Menestò, E., *Lo spazio letterario del Medioevo 1. Il Medioevo latino. La circolazione del testo*, Salerno, Roma, 1994, v. II.

**Onda, S.**, *La chiesa dell'Assunta di Spinetto nella storia civile e religiosa di Serra S. Bruno*, Confraternita di Maria SS. Assunta, Tipoffset Gasparoni, Venezia, 1999.

**Parker, E.**, *The Descent from the Cross: Its Relation to the Extra-Liturgical "Depositio" Drama*, Garland Pub., Nueva York, 1978.

**Pedico, M. M.**, *Mater Dolorosa. L'Addolorata nella Pietà Popolare*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2015.

**Russo, F.**, *Storia della chiesa di Reggio Calabria*, Napoli, 1961.

**Russo, F.**, *Il Beato Pietro Cathin da Sant'Andrea, nel settimo centenario della morte (15 aprile 1264 - 15 aprile 1964)*, Napoli, 1964.

**Scopacasa, G.**, *I paesi delle serre*, Framasud, Chiaravalle Centrale, 1977.

**Tedeschi, B. M.**, *Serra San Bruno e i paesi del circondario*, F. A. T. A., Catanzaro, 1986.

**Teti, V.**, *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*, Donzelli, Roma, 2004.



**Toschi, P.**, *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, 2 voll.

**Tromby, B.**, *Storia critico-cronologica, diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartusiano*, 10 voll., V. Orsino, Napoli, 1773-1779.

**Vecchi, G.**, *Uffici drammatici padovani*, Firenze, 1954, (Bibl. Dell' «Archivum Romanicum», 41).

**Ventrone, P.**, “Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina”, in: Guarino R. (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna, 1988.





Ceremonia del desenclavamiento del  
Viernes Santo del 2019.  
Fotos de Raffaele Timpano



Pintura que se expone sobre el altar de la Iglesia de la Dolorosa en cuarto día del septenario de preparación a su fiesta. En él es bien visible el encuentro de la Dolorosa con Jesús camino del Calvario

# ENCUENTROS DE PASIÓN EN LA ESPAÑA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

---

**Antonio Bonet Salamanca**

*Director de la Revista Pasos de Arte y Cultura*

## RESUMEN

**E**l vocablo *Encuentro* suscita diversidad de representaciones artísticas, que se concretan en el hecho religioso y pasionario ante la incorporación de diversos personajes, en ocasiones, secundarios. Priman los relatos apócrifos como inequívocos referentes de una abultada iconografía escultórica e imaginera al reincidir en la fenomenología devocional, intrínseca a la religiosidad popular, sin abandono del hecho artístico-iconográfico.

No reflejan los relatos evangélicos los pasajes del Encuentro entre el Hijo y la Madre en la calle de la Amargura, ni la presencia de Verónica como seguidora del Nazareno, tan sólo, puntualmente, la ayuda brindada por un espontáneo colaborador conocido por Cirineo.

Resultan múltiples las versiones popularizadas y expuestas en el presente estudio, entre las que se escogen tres modelos en relación a la gubia de los escultores *Quintín de Torre Berastegui*, *Tomás Parés Pérez* y *Vicente Marín Morte*,

síntesis de otras tantas, conformadoras del legado patrimonial y escultórico de algunas de las hermandades y cofradías de carácter penitencial.

## INTRODUCCIÓN

**C**onforme a la definición expuesta del término *Encuentro*, este vocablo explicita, conforme al Diccionario, “la coincidencia en un punto de dos o más personas o cosas”. No obstante, resulta un tanto simplista la acepción del término, sin obviar la extensa y fundada sinonimia en su proyección cognitiva, escenificada en cualquier encuentro, en el que se intercalan una serie de controvertidos acontecimientos en marcada controversia definitoria.

En parangón, nos enfrentamos a diversas ambigüedades lingüísticas ante la natural amplitud del lenguaje español, ya que, la irregularidad de términos y verbos, nos remiten a equiparar y hasta homologar lo inimaginable al considerar y exponer, como referente, el irregular vocablo de “esperar”, que identifica, en origen, la espera de una persona con la espera de un hijo, de un tren.

En el clarificador entorno de la imaginería sacro-procesional, estas controversias se perciben al unísono en su proyección devocional al intercalar, e incluso, interferir en el entrañable y sorpresivo Encuentro del Hijo de Dios en solitario, en su ralentizada ascensión hacia el Calvario, como refleja el popular y conocido pasaje del mismo por la calle de la Amargura.

Por lo general, se recurre a las narraciones extraídas de los *Evangelios apócrifos*, considerados auténticos referentes y principal fuente de inspiración con la incorporación de los incorporados, en ocasiones, personajes alegóricos y secundarios, como el Cirineo, encarnado en seguidor, e inicial acompañante portador del madero crucífero como instrumento identitario de todo cristiano.

Afín a la escenificación planteada se traduce su presencia en número de tres con la incorporación de las santas mujeres, o de la Verónica (*veronica*), inicial premonición de la verídica impresión del rostro cristológico en el paño santo, o la sugerente e intimista aparición de la Madre frente al Hijo como adelanto de su dolor al pie de la cruz.

Tan piadosas versiones de arraigado mensaje proyectivo y devocional quedaron resueltas en multiplicidad de versiones pictórico-escultóricas, sublimadas en madera vista o policromada para mejor despertar el seguimiento y abandono hacia la imagen y figura de Jesús camino del Calvario asido al santo madero.

Otros prototipos escultóricos e imagineros inciden en la incorporación de las santas Mujeres y san Juan, que no se corresponden con la fase apuntada, ya que, se produce en el Calvario, o en el retorno del mismo.

Recordamos el acertado planteamiento grupal ante una perfecta resolución interpretativa aportada por el inspirado y siempre reclamado artista valenciano *Mariano Benlliure Gil* para la capital zamorana, si bien, dicho paso de misterio sería finalmente destinado a la alicantina localidad de Crevillente.

En este sentido, cabe reivindicar el directo y detenido estudio fundamentado en el acta contractual rubricada entre comitente y artista, ya que, durante la pasada centuria fueron numerosos los informes emitidos entre cofradías y escultores con la explícita reseña informativa e indicativa del tamaño, material, localización y presupuesto empleado, entre otros tantos e interesantes detalles configuradores del encargo emitido al respectivo artista, en funciones de imaginero o escultor.

En el presente estudio, abordamos algunas de las representaciones iconográficas de reciente hechura, concebidas durante la anterior centuria, en símil, que responden, en buena medida, a las concebidas y realizadas durante el conocido período del nacionalcatolicismo, en coincidencia cronológica a la dilatada etapa de posguerra española.

## TRIPLE MODELO DEL CONJUNTO “ENCUENTRO”

**L**a tipología del *Encuentro* entre Jesús y su Madre prioriza la **multiplicidad de recurrentes versiones asumidas** en las respectivas variantes iconográficas en confabulada resolución a la natural incorporación de Verónicas, Santas Mujeres, etc., presentes en su ralentizado itinerario hacia el Calvario, en la denominada Travesía de la Amargura.

En identidad a tan sugerente advocación pasionaria se han cifrado diversidad de conjuntos que responden a este pasaje de asimilada proyec-

ción devocional, en compartida tipología cristológica y mariana, afín a la incorporación y cronología de las múltiples y dispersas hermandades y cofradías penitenciales,

*“...caminando con indecible flaqueza se encontró con su Madre Santísima, que por verle y juntársele había atajado algunas calles, y le estaba aguardando allí, por donde sabía que había de pasar.*

*Ahora mira tú, si hallas palabras para ponderar la pena, y el dolor de los dos, Hijo y Madre; miró la Virgen a su Hijo, que iba tan desfigurado y atormentado a morir tan afrentosamente en la Cruz. Pero al fin le miró, y le miró de cerca, y el Hijo la miró a ella, que era su Madre: y los ojos de los dos se encontraron, y quedaron atravesados los corazones de cada uno, con el dolor, y sentimiento hacia el otro. No se hablaron palabra, porque la prisa no daba lugar, y había anudado sus gargantas, de manera que no daba lugar a poder formar la voz. Pero los que se quieren bien, con los ojos se hablan, y se dan a entender los corazones: principalmente siendo los ojos tan vivos y penetrantes, como eran aquí los del Hijo y los de la Madre.... Y atraviéanse los corazones con los ojos, y hieren con la vista sus ánimas lastimadas. ¡Oh piadoso Jesús, más te lastiman y más sientes el dolor de tu amantísima Madre que tu Cruz!<sup>1</sup>”.*

Preciso y necesario será retrotraernos al concepto introducido por el teólogo centroeuropeo Romano Guardini al reivindicar la diferencia entre imagen de culto e imagen devocional marcando las distancias entre lo humano y lo divino.

Cualquier imagen religiosa permite exponer con agudizada y reconocida familiaridad y cercanía entre los fieles y ella misma, por lo que, en ocasiones, perdura en el ámbito de la privacidad, mientras que, la imagen de culto pertenece a la esfera de lo público. Las distintas creencias permiten vehicular la expresión de la imagen.

Los tres Concilios eclesiales en los que se abordó la temática imaginera fueron, en este orden cronológico, los convocados en Nicea, Trento

---

<sup>1</sup> Ramos Domingo, José, “Memoria y contemplación de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo: Arte y Texto”, en *ACTAS IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Salamanca, del 14 al 17 de febrero de 2002, p. 463.

y Vaticano II. En Nicea, en el año de 787 se dictó: *“...definimos con toda certeza y diligencia que deben proponerse a la veneración de los fieles... las venerables y santas imágenes...porque cuanto más frecuentemente son representados (Cristo, la Virgen, los santos...), con imágenes, tanto más vivamente, y los que la contemplan se sienten movidos al recuerdo, al afecto, al ósculo y a tributarles una adoración de honor, que no es verdadera latría en sentido teológico”*.

Otra versión es aquella, que propone a la imagen como recurso didáctico, por lo que, en Trento se proclamó de manera prioritaria que, a través de las imágenes *“...se instruye y se afirma al pueblo en los artículos de la fe...con el fin de que den a Dios gracias por ellos (los dones recibidos), conforme su vida y costumbres a la de los santos y se exciten a adorar y a amar a Dios y a practicar obras de piedad”*.

Destacamos, entre algunas Encíclicas, la *Mediator Dei*, de Pío XII, redactada en 1947, en apoyo de la tradición, sin obviar las referencias a las vanguardias artísticas, por lo que, *“es necesario dar campo libre al arte moderno”*.

La inicial característica de la imagen de culto frente a la devocional es su definida objetividad, ya que, la imagen cultural pretende representar la realidad sagrada por sí misma. Según Vázquez Molezún, *“Lo importante se cifra en la calidad de la obra porque, una imagen buena a la corta o a la larga, educa y perdura”*.

Algunos críticos italianos distinguen entre el arte religioso y el arte sacro, distinción que parece relacionarse con la aportación del citado teólogo Romano Guardini al diferenciar, en clarificadora alusión, a la existente entre imagen de culto y devocional<sup>2</sup>.

Tres variantes reclaman nuestra atención y un único tema que suscita el detallado y minucioso análisis previo a su consiguiente y, espero, precisada exposición, sintetizada en los sucesivos modelos y referentes imagineros creados, entre otros, por el escultor de origen valenciano y conquense de adopción *Luis Marco Pérez*, del madrileño de origen *Tomás Parés Pérez*, en su grupo del “Encuentro”, destinado a la capital bilbaína, y el homónimo y sugerente conjunto abordado en la interesante y resuelta exposición por el escultor de origen vasco *Quintín de Torre Berástegui* (fig. 3), encargo efectuado por el municipio de dicha capital riojana.

<sup>2</sup> Casas Otero, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, BAC, pp. 199-204.

## “ENCUENTRO DE CRISTO CON SU MADRE EN LA CALLE DE LA AMARGURA” DE LOGROÑO, QUINTÍN DE TORRE BERÁSTEGUI, 1945

**I**niciamos la descripción de los conjuntos apuntados, empezando por el último de los citados, el “Encuentro de Cristo con su Madre en la calle de la Amargura”, grupo donado en 1945 a la logroñesa, recién fundada Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, en la inmediata etapa de posguerra, encargo efectuado sin concurso previo por el ayuntamiento logroñés para la citada congregación pasionaria.

Dicha donación varió respecto al informe contractual de inicio, la entidad, el número y tamaño de las imágenes y los personajes efigiados. Fue el período en que se rehabilita parte del patrimonio procesional perdido durante la fase bélica.

Otra característica incide en la incorporación de una imaginería renovadora que completaba los pasajes de la anterior, por lo general, resuelta durante la etapa del mejor barroco o con resabios neobarrocos.

El conjunto fue encargado ante la iniciativa efectuada por el concejal, Sr. Estefanía, que ostentaba por entonces el cargo de Teniente de Alcalde, a inicios de la década de los cuarenta, en 1941. El requerimiento del nuevo *paso* contó con el *placet* municipal de alcanzar una cierta entidad plástica e imaginera, en contraste con los habituales efectuados a la afamada Escuela gerundense de Olot

Conforme al Libro de Actas, se constata por la logroñesa Comisión Municipal Permanente, en la Sesión correspondiente al día siete de Abril de 1941, folios 466 vto., y 467, el acuerdo de referencia para la conformidad del grupo encargado por el citado concejal Sr. Estefanía, según figura con la rúbrica del aludido escultor. El encargo fue fijado y presupuestado en 48.000 pesetas, pagaderas en cuatro anualidades.

En principio, el citado proyecto imaginero contó con la integración compositiva de cuatro tallas: Jesús con la cruz a cuestas, la Virgen, otra mujer y un soldado romano. Al efecto se emprendieron las oportunas gestiones efectuadas por el citado concejal municipal con el escultor, residente en Bilbao, además de ser el autor de alguno de los conjuntos procesionados en esa capital, Quintín de Torre.

El acuerdo se produjo en 1941 con el compromiso de su definitiva entrega previa la Semana Santa de 1944. Ante los inesperados problemas de salud del



artista, el encargo se dilató en el tiempo, por lo que, quedaron reducidas a tres las imágenes del aludido conjunto, con la ausencia del romano, junto a la entrega, un año después del citado conjunto, de lo estipulado en la firma contractual.

En idóneo complemento figura el soporte o plataforma con inclusión de las andas incorporadas al sistema amortiguador de ruedas, si bien, para nada desmerecen del resto grupal, al ser realizadas en madera lacada en tonos blanco y oro, junto a la incorporación de una luminaria provista de cuatro artísticos faroles y faldones con cubrición de terciopelo carmesí, nuclearizado con la impresión del escudo de la capital riojana. Se incluyen sendas cartelas relivarias con la adscripción de diversos pasajes y episodios pasionarios, referidos a la Flagelación del Señor y al Camino del Calvario.

El novedoso conjunto procesional vio la luz al ser bendecido e inaugurado en la tarde-noche del Viernes Santo, 29 de marzo del año 1945 con inicio desde la, entonces, Colegiata de Santa María de la Redonda, actual concatedral logroñesa, al contar con la presidencia del, por entonces Abad, Benjamín Salas, que bendijo el novedoso y exitoso conjunto escultórico<sup>3</sup>.

El aludido grupo imaginero y procesional fue restaurado en dos ocasiones, con la imprimación de una inadecuada policromía, que desmerece, sin duda, la concepción compositiva de origen, conforme a la primigenia idea concebida por el artista vasco, considerado en su momento, como uno de los más y mejor cualificados *pasos* de la Semana Santa logroñesa.

En paralela cronología, el escultor bilbaíno asumía el parecido grupo con la imagen titular de “Jesús con la Cruz”, realizado para la capital zamorana en su Tercera Caída, encargo efectuado por la Cofradía de Excombatientes, procesionada en Zamora, un Jueves Santo de 1947, concomitante a una avanzada enfermedad del artista, agravada por una agudizada artritis y una incipiente parálisis, que le impediría cumplir con otros proyectos y encargos fallidos.

También se había presentado al concurso para la realización mediante Concurso Público del Cenáculo vallisoletano, resuelto en favor del artista, igualmente de origen vasco, *Juan Guraya Urrutia* (Bilbao, 1/6/1893-Romo, Las Arenas (Vizcaya), 19/11/1965).

El escultor vasco *Quintín de Torre*, supo captar el dramático momento de la caída cristológica con la maestría propia de un gran artista, resuelta

---

<sup>3</sup> Labarga García, Fermín, “Quintín de Torre y su Paso del Encuentro”, en: *XI Encuentro Nacional de Cofradías y Hermandades de Semana Santa*, Zaragoza, 18,19 y 20 de septiembre de 1998, pp.1-8.

en pronunciado escorzo al concebir la imagen cristológica fortalecida en su doliente y serena expresión, provisto de rostro judaico y aguleña nariz, en consonancia con la elevada mirada en orante disposición al Padre.

Ambas tallas nazarenas zamorana y logroñesa participan de similar resolución al efigiar a Cristo semi-arrodillado y asido a la cruz mediante la prolongación del brazo que la sujeta, a modo de invariable trono, singularizada, simbolizado en la espontánea y aceptada disciplina, síntesis del mensaje evocador sugerido por la duplicidad del travesaño en evocación unitiva de tierra y cielo.

Las diferencias se incrementan ante la presencia en el conjunto riojano de las santas mujeres con el escorzo de sus rostros y la mirada del Nazareno solitario, en el caso zamorano, dirigida a lo alto, mientras que, en el logroñés, se dirige hacia las mujeres que contemplan asombradas el pasaje de la Caída del Maestro.

La original policromía responde a la imprimación con inclusión de veladuras, en conjunción a la suavidad tonal violeta, utilizado para resaltar y dignificar la silueta y el contorno cristológico mediante el contraste de carnaciones y transparencias en el resto del trazado anatómico.

El sugerente y devocional conjunto logroñés ha sido centro de un denso poemario, como el soneto narrado a continuación del ENCUENTRO:

*¡Ay cómo me traspasa esa tristeza  
de madre desolada, qué amargura!,  
¡jamás escena halló tanta ternura  
ni el mundo contempló tanta belleza!  
Un rostro que le llena de entereza  
Que surge de improviso, alivia, cura,  
y siente en su mirada tal dulzura,  
que encuentra en ella paz, fuerza y firmeza  
¡Ay lágrimas de adiós!, tras un reguero  
De gotas que el estrépito marchita,  
ocultas en la sangre del Cordero.  
María se arrodilla y deposita  
Su beso, de una huella prisionero...,  
¡secuencias que en su alma las medita<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> Alfaro del Valle, Jesús, *PASOS Y SONETOS de la Semana Santa Logroñesa*, Ed. Autor, Logroño, 2018, p. 39.

## EL ESCULTOR QUINTÍN DE TORRE BERÁSTEGUI (BILBAO, 18/4/1877-15/10/1966)

**H**ijo de Tirso, artista y pintor, *Quintín de Torre y Berástegui*, *Basozábal y Goitia* frecuentó el taller de Paco Durrio, previa su formación juvenil en el oficio escultórico en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Bilbao, para ingresar posteriormente en el taller de *Serafin Basterra Eguiluz* (Bilbao, 1850-17-02-1927).

Continuó su aprendizaje en Barcelona, becado por el Ayuntamiento y la Diputación bilbaína, previo su viaje y estancia para ampliar estudios en París, capital a la que se trasladó en 1901.

Conectó con artistas de entidad como el pintor *Aurelio Arteta* y el polifacético *Paco Durrio* (1865-1940). Allí pudo conocer de cerca el legado del reconocido escultor francés *François-René Auguste Rodin* (París, Francia, 1840-Moudon, Isla de Francia, 1917) y del belga *Constantin Meunier* (Etterbeek, Bélgica, 1831-Ixelles, Bélgica, 1905).

Sus viajes y estancias en Francia, Italia, Alemania, Bélgica, Austria, Suiza e Inglaterra le llevaron a vivenciar el panorama vibrante de la escultura europea de comienzos de la pasada centuria.

En 1920 visitó el vallisoletano Museo de San Gregorio, sorpresiva estancia, que le impactó de por vida, hasta llegar a implicarse en el proceso de la imaginería neobarroca, siendo uno de los imagineros más notables de su época al dejar notables y monumentales esculturas como la plasmada en la fachada del Banco de Bilbao en Madrid, “Mujer Castellana” o “cargadora bilbaína”, además de resolver la exitosa imagen de Cristo Yacente para la iglesia dan Vicente de Abando.

Su principal obra de carácter religioso se relaciona con el entorno procesional, apreciable en los tres conjuntos destinados a participar durante la Semana Santa en la capital bilbaína, la “Oración en el Huerto”, 1924, “El Descendimiento de la Cruz” o “Enterramiento de Cristo”, 1926, y las “Tres Cruces”, 1946.

Su estilo incide en un realismo expresivo con el recurso y reclamo de una minuciosa escenografía grupal, nunca exenta de una acusada y representativa gestualización en los personajes efigiados, ni merma de la búsqueda del requerido patetismo que rompe con la serenidad armónica y el empleo del tradicional clasicismo, afín a buena parte de los considerados integrantes y maestros de la imaginería castellanoleonesa.

Suyas son, entre otras, la “Dolorosa”, del Museo de Zuloaga, en la localidad guipuzcoana de Zumaya, o la “Caída”, en la manchega de Manzanares. Nunca abandonó la tradición barroca en singularizada modernidad y puesta escénica, junto al empleo del certero manejo de la gubia acorde al magisterio y el conocimiento del controvertido oficio escultórico al propiciar la vitalidad de las formas macizas y las abiertas composiciones líneas.

Practicó con el requerido magisterio y dominio la escultura funeraria, presente en algunos panteones erigidos en el cementerio bilbaíno, además de resolver emblemáticas imágenes de carácter retablistico y procesional, como el Cristo del Perdón, que preside su homónimo santuario en Manzanares, o la Virgen bajo palio destinada al Museo de Semana Santa oriolano. Se le considera con todo merecimiento un artista plenamente implicado en la escultura figurativa vasca del pasado siglo.

## “ENCUENTRO ENTRE HIJO Y MADRE EN LA CALLE DE LA AMARGURA” DE BILBAO.

TOMÁS PARÉS PÉREZ, 1945

**S**in abandonar la capital bilbaína, digno de mención es el grupo **que responde estrictamente al pasaje** del “Encuentro entre Hijo y Madre en la calle de la Amargura”, elaborado por encargo de la Cofradía escolapia bilbaína, fundada en 1945.

El inicial conjunto adquirido en la gerundense Escuela de Olot, sería sustituido dos años después, al plantearse la sustitución del aludido grupo por un innovador *paso*, que pasaría a ser el titular de la Cofradía escolapia y bilbaína.

La decisión adoptada por unanimidad contó con el refrendo y confirmación de la Cofradía Rectora de la Santa Vera Cruz, la anfitriona y veterana entre el resto de Hermandades bilbaínas.

Se establecieron las oportunas gestiones mantenidas con diversos escultores madrileños, como el Sr. Alguero, cuyo boceto no agradó, procedente de la conocida Casa “La Fortuna”, siendo su directa regidora Teresa Tubán, con taller abierto y ubicado en la céntrica arteria de Hortaleza, 9.

La decisión asumida fue la adaptación provisional de un grupo procesional, resuelto en pasta de madera, en contrastada ruptura respecto al

resto de conjuntos procesionados en la Villa de Bilbao, al ser compuesto en pasta de madera.

Otras gestiones encaminadas a la resolución del nuevo grupo recalaron en la riojana localidad de Calahorra, en cuyo Museo de Semana Santa existía un grupo olotino, similar al requerido pasaje del “Encuentro”, estrenado en su primera participación procesional desde la Iglesia de San Antón, un Viernes Santo de 1948. El grupo sería vendido posteriormente, con algunos problemas, a una Cofradía de Zalla, localidad perteneciente a las Encartaciones vizcaínas.

Finalmente se barajaron posibles escultores como la conocida familia de artistas con origen italiano encabezada por *Joaquín Lucarini*, que presentó un boceto del conjunto presupuestado en 130.000 pesetas, en parangón al facilitado por otro escultor bilbaíno *Juan José Garrós*, sin obviar el encargo efectuado al insigne imaginero hispalense, regidor de un prolífico taller *Antonio Castillo Lastrucci* (Sevilla, 1878-1967).

Se concluyó el pago del grupo incluidas las andas al quedar aprobado conjuntamente el presupuesto, fijado en 150.000 pesetas, presupuesto abordado mediante donaciones y actividades programadas por la Cofradía escolapia.

El contacto establecido con el Colegio escolapio y madrileño de San Fernando propició el escultor elegido, que sería, a su vez, el autor de la talla del Sagrado Corazón de Jesús que presidía dicho centro escolar, el madrileño *Tomás Parés Pérez*, regidor del estudio sito en la céntrica arteria madrileña de San Felipe Neri, reducido espacio dedicado a la talla y la imaginería, heredado por el hijo, e igualmente escultor madrileño, *José Luis Parés*.

El presupuesto estipulado ascendió a 50.000 pesetas, sin incluir el transporte, con resolución de madera, tallada y policromada. Corría el año de 1953, y el interlocutor escogido, basculante entre Bilbao y Madrid, sería el Hermano Domingo González Martínez.

En el dilatado proceso cronológico continuaron las gestiones con otros artistas como el cualificado escultor vasco *Ricardo Iñurria Arzubide* (Santurde, Vizcaya, 1908-Bilbao, 1995), autor del exitoso “Ecce Homo” bilbaíno y dispuesto a realizar el solicitado conjunto imaginero, por 50.000 pesetas, aunque planteaba una dilatada espera de dos años.

Para concluir, el trece de mayo de 1954, llegaba procedente de Madrid, el citado escultor *Tomás Parés*, que fijó el precio en 40.000 pesetas, con el compromiso de realizarlo para el año venidero, junto a la redacción del contrato por ambas partes.

El grupo, con algunas modificaciones, fue aprobado en Junta de Gobierno, estableciéndose, en 1955, viajar a Madrid y contactar con el rector escolapio Javier Vicuña y los Hermanos Ramiro Azcona, Ángel Navarro y Luis Acosta.

El veinticinco de marzo de 1955, el conjunto procesional fue trasladado de Madrid a Bilbao, transportado el sábado veintiséis, bajo la supervisión del escultor y autor del mismo.

Se habilitó un faldón de terciopelo granate liso, con ondas, flecos y borlas de oro, las gualdrapas de las andas, encargo efectuado a “Colchonería vasca”. El nuevo grupo fue bendecido en el patio del colegio Calasancio el Domingo de Ramos, tras la toma de hábitos de los Hermanos.

Las imágenes fueron realizadas en madera de pino ruso, y las andas, en madera de ukola, además de las cantoneras, con inclusión de ocho bajorrelieves relacionadas con el Vía Crucis. Su peso alcanzó los 4000 kilos, con una altura de 4,40 metros, siendo las medidas del titular cristológico, de 210 X 95 X 90 cm., y de la talla mariana, de 140 X 95 X 90. Serenidad, ternura y agobio físico causado por el peso de la cruz, caracterizan la elevada figura de Cristo, erigido como Nazareno portador de la Cruz, en contraste con la dulzura emanada del rostro virginal<sup>5</sup>.

## EL ESCULTOR TOMÁS PARÉS PÉREZ (MADRID, 27/02/1914-26/12/1996)

**P**erteneció a una saga de artistas iniciada por su padre (abuelo, padre e hijo), el turolense *Tomás Parés Lacruz* (Vinaroz, Castellón, 1868-Madrid, 1952), por lo que se inició en las técnicas del taller instalado, desde 1914, en la céntrica arteria madrileña de San Felipe Neri, 1, en las proximidades de la Plaza Mayor, heredado por su hijo, el también escultor *José Luis Parés Parra* (Madrid, 16-10-1941), continuador de la obra emprendida en el oficio escultórico.

Iniciado en la imaginería en el taller paterno, ingresó, a los catorce años, en la Escuela de Artes y Oficios, sita en la Calle de Marqués de Cubas, para

---

<sup>5</sup> Lanzagorta Arco, María José, *Historia de una presencia: La Semana Santa bilbaina a través de la mirada de la Cofradía Penitencial de la Madre de Dios de las Escuelas Pías de Bilbao, 1944-1984*, Ed. Cofradía, Bilbao, 2002.

colaborar en dicho espacio con artistas de reconocida entidad, como fueron, entre otros, *Bueno, Capuz, Vicent y Oteiza*.

Su obra se reparte en capitales como Toledo, Zaragoza, Córdoba o Madrid, además de otras ciudades, más allá de las fronteras patrias, como Burdeos, Lieja, Dusseldorf, en parangón a lejanos países como Formosa y Brasil.

En Madrid, su obra se localiza en las parroquiales de Santa Teresa y Santa Isabel, con el retablo que preside la imagen del Sagrado Corazón de Jesús y el altar de San José, además del titular y patrón oscense, San Lorenzo.

En Bilbao contó con la ayuda de Elvira Escauriaza, viuda de Vidaurrázaga, miembro de la Asociación de Damas de Honor, que le encargó su capilla particular para su domicilio bilbaíno, sito en la calle de Elcano, 16, además de realizar el enterramiento para la iglesia de Agustinos.

A su patrimonio imaginero se atribuyen los Yacentes para dicha Congregación, además del tallado para los Pasionistas de Deusto, de 5,5 m. de longitud.

Su producción se localiza igualmente, en el seminario Diocesano de De-rio o en las religiosas Mercedarias de Berriz.

Se le nombró cofrade Honorario en 1955, por su reconocido esfuerzo en beneficio de la Cofradía escolapia, sin obviar, su espléndida labor como restaurador, al destacar, entre diversas y exitosas intervenciones, la emprendida sobre el Crucificado que preside la actual catedral de la Almudena, de Juan de Mesa, muy dañado en la guerra civil en la antigua concatedral madrileña de resabios jesuíticos.

*Tomás Parés* supo hermanar la tradición imaginera con el requerido modernismo sin abandono de la figuración naturalista de signo religioso. Según el crítico Julio Trenas, sus estatuas, humanizadas por un nuevo clasicismo, pregonan la permanente, alertada búsqueda, en que Tomás convirtió su vida, imantada por el divino soplo del Arte.

## “ENCUENTRO DE JESÚS Y LA VIRGEN CAMINO DEL CALVARIO” DE CUENCA.

VICENTE MARÍN MORTE, 1989

**O**tro de los grupos alusivos al Encuentro en la calle de la Amargura, es el compuesto por el artista conquense *Vicente Marín Morte*, autor del proyecto presentado ante la Junta de Cofradías de su tie-

rra, en sesión convocada el ocho de marzo de 1989, fecha de aprobación y constitución de la Hermandad al contar con 26 votos a favor, 2 en contra y 1 en blanco.

Fue asignado para procesionar en la tarde del Martes Santo conquense, en el Perdón, figurando sus hermanos de túnica blanca, capuz y cinturón morados. Del proyecto del nuevo *paso* contó con alguna oposición, resuelta de manera asamblearia, ya que, el por entonces obispo diocesano, Monseñor Guerra Campos, argumentó en hábil controversia entre la cronología y la historia, evitando interferir en la decisión final, ya que “no debía intervenir en la decisión”. El presupuesto estipulado por la Hermandad ascendió a 4 millones de las antiguas pesetas, siendo dos, las imágenes que integran el conjunto, con el protagonismo ejercido por un estilizado nazareno provisto de cruz, frente a una María Virgen, de similar factura compositiva y fisonómica, al introducir las pautas de corte modernista y acusadas líneas estilizadas. El conjunto, como algunos otros de la asumida renovación e incorporación a la reciente imaginería conquense, a pesar de ser rechazado estéticamente, por lo que sería retirado años después del resto procesional conquense<sup>6</sup>. Algo similar aconteció con el grupo del “Bautismo de Cristo”, del escultor local -autor del Monumento al Nazareno conquense *Javier Barrios* (Cuenca, 1952)-, que sería igualmente sustituido por el gubiado por el conocido escultor sevillano *Antonio Joaquín Dubé de Luque* (Sevilla, 23-12-1943).

## EL ESCULTOR VICENTE MARÍN MORTE (CUENCA, 1951)

**C**ursó sus estudios hasta llegar a licenciarse en Bellas Artes por la madrileña **Universidad Complutense**, considerándose destacado alumno del Decano de dicha Facultad, el sevillano *Fernando Cruz Solís* (Sevilla, 1923-Madrid, 2003).

Fue conocido por la práctica deportiva de lanzamiento de jabalina al alcanzar medalla olímpica, si bien, tras diversos años de trabajo en Madrid, se trasladó a Cuenca donde instaló estudio y taller, comenzando a realizar diversas esculturas, tanto en madera como en piedra.

---

<sup>6</sup> Calvo Cortijo, Luis, *50 Años ,y... Un día, de la Semana de Cuenca (1940-1990)*, EAyuntamiento de Cuenca, 1990, pág. 96.



Expuso en el Palacio de Velázquez y la Galería Kreisler de Madrid, al igual que en diversas salas de Cuenca, participando en distintas exposiciones colectivas. Destacamos los conjuntos conquenses de “El Encuentro”, y “El Bautismo de Jesús”, además de varios grupos procesionados en León, en parangón a la localidad conquense de Tarancón y la capital leonesa, para cuya Semana Santa, compuso tres conjuntos de su mano. Su estilo incide en el correcto academicismo nunca ajeno al clasicismo que le conecta con la escultura y la imaginería adscrita al entorno mediterráneo.

## OTROS ENCUENTROS

**U**no más de los grupos imagineros compuestos por el considerado **por excelencia “El escultor de Cuenca”**, *Luis Marco Pérez* (Fuentelespino de Moya, Cuenca, 1896-Madrid, 1983), es el integrado por la efigie de Cristo agachado con la cruz auestas y la Verónica. Sustituye al grupo donado por Mariano Catalina, destruido durante la contienda civil.

En 1945, la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Salvador, con sede en su homónima iglesia de Cuenca, encargó al meritorio artista de la tierra dichas tallas que procesionaron por vez inicial en la procesión “Camino del Calvario”, el Viernes Santo de 1947.

En 1998 fue restaurado el conjunto por el restaurador de origen conquense *Luis Priego Priego* (Cuenca, 1962). Se erige, en uno más de los conjuntos emparentado con los sucesivos *Encuentros* como el procesionado en Ciudad Real, del mismo autor y con mayor incorporación de personajes secundarios.

La talla de “Jesús Caído”, responde, conforme a la documentación barajada, a la popular cofradía del Comercio, vinculada a dicho gremio laboral, con origen en 1833, siendo la inicial pieza, salida del taller ubicado en la céntrica arteria de Caballeros, 8, regentada por el artista valenciano *Venancio Marco Roch*, autor del catedralicio San Antonio de Padua en el crucero de la catedral valenciana.

La cofradía perdió su patrimonio artístico en la contienda civil, por lo que se requirió al reconocido escultor de origen conquense afincado en Madrid, como inequívoco integrante entre los considerados invariables de Cuenca, en conjunción al pintor Fernando Zobel de Ayala y Montojo (Ma-

nila, Filipinas, 1924-Roma, Italia, 1984), y el polifacético y poeta de la tierra, Federico Muelas (Cuenca, 1910-Madrid, 1974).

El considerado entre los máximos exponentes de la pasada centuria, el conquense *Luis Marco Pérez*, fue autor en 1943 de las imágenes del Cirineo y el Sayón, a los que se añadirían las santas Mujeres y la Verónica, conformadoras del alusivo conjunto de Nuestro Padre Jesús Caído.

El exitoso resultado final responde al habitual concepto estético de clara inspiración en la escuela castellana, con destacamento de la expresividad compositiva acorde al concepto neobarroco que canaliza la acertada escenografía de conjunto.

Todo ello, acorde a la individualización anatómica inserta en el torso del sayón, junto a la compungida presencia de las santas Mujeres, próximas a la expectativa del Cirineo, y la suplicante debilidad del rostro cristológico, coronado y provisto de potencias, como elemento de adscripción andaluza. El trono sintoniza con la sublime armonía de conjunto, realizado por Jerónimo Luna, siendo, desde 1993, portado a hombros<sup>7</sup>.

Otros conjuntos de asimilada adscripción devocional, nos transportan a la sinonimia tipológica al ser intitulados como “Despedida”, en consonancia con otros grupos evocadores e inspirados en el la Cuarta Estación del popular del rezo del Vía Crucis.

Entre esa amplia nómina de sinonimia tipológica, resaltar el conjunto erigido por el predilecto discípulo de Benlliure, el madrileño *Mariano Rubio Jiménez*, (Guadalix de la Sierra, Madrid, 1897-Madrid, 1967), autor del conjunto de la “Caída”, o “Verónica” destinado a la localidad murciana de Jumilla, con el agrupamiento de diversos personajes secundarios, interesante conjunto procesional, destruido por las llamas en 1974.

El citado grupo fue de nuevo rehabilitado años después por la gubia del escultor de origen riojano *Francisco Javier Santos de la Hera* (San Torcuato, La Rioja, 1947), con la impronta compositiva de origen, sin obviar la introducción de algunas incorporaciones y variantes respecto al conjunto de origen.

En el acta contractual se destaca, que, a consecuencia del incendio acontecido durante la Semana Santa en la década de los setenta, quedó destruido por completo el paso de “La Verónica”, “y siendo deseo, tanto de los componentes de dicha Hermandad como de la citada Comisión Permanente, proce-

<sup>7</sup>Exposición Luis Marco Pérez, Valencia (Coord. Antonio Bonet Salamanca), Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Atarazanas, del 13 de mayo al 9 de junio de 2002, pp. 108 y 109.

der a la realización de un nuevo grupo que participe en la Semana Santa de Jumilla en 1976. Para ello, entraron en contacto con el Sr. Santos de la Hera, comprometido a la realización de dicha obra artística, convenio que llevan a efecto con sujeción a las cláusulas adjuntas”. El conjunto de cinco tallas fue presupuestado en 550.000 pesetas, pagaderas en diversos plazos, según informe firmado el 10 de junio de 1975.

Otro de los conjuntos que aglutina un buen número de imágenes es el de la “Caída” de Zamora, del artista de la tierra Ramón Álvarez Prieto (Coreses, Zamora, 22-09-1825-Zamora, 25-04-1889), que acoge siete tallas, cifra cabalística de origen bíblico, al aglutinar, en única “mesa”, las imágenes del “Señor Caído”, que sujeta la Cruz, la Virgen, san Juan, Cirineo y sendos sajones y como cierre compositivo, la inclusión de un niño.

El documento certifica el presupuesto del conjunto tasado en 2500 pesetas. La restauración del conjunto procesional es parangonable a la intervención efectuada en otros grupos zamoranos, como la rubricada por el meritorio artista segoviano Florentino Trapero Ballesteros (Aguilafuente, Segovia, 1893-Madr, 1977), el veintitrés de septiembre de 1953.

Sin abandonar dicha capital, debemos mentar el innovador grupo en madeira vista de “Las tres Marías y San Juan“, en la calle de la Amargura, que siguen a Jesús hacia el Calvario. Continuador de la tipología benlliuresca, fue destinado finalmente a la localidad alicantina de Crevillente (Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén).

La imagen mariana preside el conjunto, para resaltar, en un segundo plano, las tallas de san Juan y las otras dos Marías. Las imágenes de superior tamaño al natural, oscilan entre 1,80 m. y 1,90 m. Su entrega se fijó para la procesión del Viernes Santo de 1971, fijándose un presupuesto de 650.000 pesetas, pagaderas en varios plazos.

Una variante más en la amplia iconografía de la Pasión de Zamora es el conjunto de “La Despedida”, del cacereño de origen Enrique Pérez Comendador (Hervás, Cáceres, 1900-Madrid, 1981), su única intromisión en el panorama de la imaginería de esta capital.

El citado grupo es titular de la cofradía integrada por excombatientes de la Guerra Civil. Por entonces, el subsecretario de Trabajo Carlos Pinillos entabló contacto con su amigo y ministro del ramo José Antonio Girón de Velasco y, el por entonces en funciones de Gobernador Civil, Juan Murillo de Valdivia que costearían el conjunto.

El escultor ubicó a Jesús y su Madre, una frente a otro, en sencilla composición y marcado contraste respecto al piramidal y aglutinador conjunto santanderino de “El Entierro de Cristo”, que preside en pequeño formato bronceo, la tumba del autor en su localidad natal cacereña. Un tímido diálogo se establece entre ambas imágenes hasta el punto de sugerir entrecruzar sus manos y aproximarse la Madre con su brazo al hombro del Hijo.

El conjunto resulta un tanto frío, correctamente académico, alejado del tono doliente y teatral de la habitual imaginería procesional. Rezuma un acusado clasicismo patente en la vestimenta y plegados, junto a la firmeza de sendos retratos. En la talla mariana, el escultor retrató en madera a su esposa, la pintora francesa Magdalena Leroux, efigiada en el antedicho grupo cántabro como directa artífice de buena parte de las policromías que revisten el legado escultórico de Pérez Comendador.

La imagen de Jesús es de madera de cedro, siendo de pino holandés la resuelta para María, salvo las manos de ambas, talladas en ciprés. Los únicos postizos incorporados al conjunto procesional fueron los ojos, de marfil y carey, técnica que aplicaría tras su estancia docente en Egipto.

El tamaño supera el natural, de 1,80 m. para el Cristo y 1,75 para María, en cuya parte inferior aparece la firma del autor: COMENDADOR. El grupo fue restaurado en marzo de 2003 por Francisco Casaseca, que limpió y selló las grietas abiertas con el transcurso del tiempo. La mesa realizada por encargo en 1958, fue resuelta por los Talleres de la Universidad Laboral de Zamora, tallada en madera de castaños, siendo sus medidas de 2,30 x 1,80 x 3,30m<sup>8</sup>.

## Bibliografía

Aa.vv., *Zamora y su Semana Santa*, Ed. Everest, León, 1997.

Aa.vv., *Exposición Los Artistas con la Semana Santa Conquense*, Ed. Caja Castilla La Mancha, Cuenca, del 12 al 29 de Abril de 2000.

*Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, Salamanca*, del 14 al 17 de febrero de 2002.

---

<sup>8</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José-Andrés, “Una Obra de Pérez Comendador para la Semana Santa Zamorana”, en BARANDALES DOS MIL, Ed. Junta Pro-Semana Santa, Zamora, 2007, pp. 82-87.

**Ángel Marrodán, Mario**, *Gran Enciclopedia Vasca*, Vol. XXII, Bilbao, 1980.

**Bonet Salamanca, Antonio**, *Escultura Procesional en Madrid*, Ed. Pasos, Madrid, 2009.

**Ídem**, Exposición *dedicada a los escultores Julio Beobide y Quintín de Torre*, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria, del 13-03-2014 al 05-10-2014.

**Fernández Paradas, Antonio Rafael**, *Imagineros del siglo XXI, productos barrocos en entornos 2.0*, Ed. Comares, S.L., Granada, 2017.

**Labarga García, Fermín**, *Quintín de Torre y su Paso del Encuentro*, XI Encuentro Nacional de Cofradías Penitenciales, Zaragoza, 1998.

**Lanzagorta Arco, María José**, *Cofradía de la Santa y Devota Vera Cruz de Bilbao, 450 Años de Huella Profunda en la Villa 1554-2004*, Gráficos Zure, S.A., Bilbao, 2004.

**López Echevarrieta, Quintín de Torre**, *El último Imaginero*, Ed. Muelle de Uribitarte Editores, Bilbao, 2008.

**Martín González, Juan José**, *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.

**Nosotros Los Vascos, Arte Iv**, *Del Neoclasicismo a las Tendencias Modernas del Arte*, Lur Argitaletxea, S.A., Bilbao, 1990.

**Portela Sandoval, Francisco, y BONET SALAMANCA, Antonio**, *Luis Marco Pérez, Escultor e Imaginero*, Ed. Diputación Provincial de Cuenca, 1999.

**Ugarte Alonso, Eugenio**, *Logroño. Historia de su Semana Santa*, Ed. Autor, Logroño, 1993.



**Encuentro de Jesús y  
la Virgen camino del  
Calvario, Cuenca**  
Vicente Marín Morte.



**Santo Encuentro,  
Logroño.**  
Quintín de Torre.

# “Las Agachaditas” o “El Encuentro” de la Hermandad de Jesús Nazareno de Utrera y otras ceremonias religiosas de Semana Santa

---

Antonio Cabrera Rodríguez  
*Historiador de Utrera*

## RESUMEN

**U**trera llegó a ser una importante agrovilla del Antiguo Reino de Sevilla en el siglo XVI, gracias a la Carrera de Indias. Ese estatus hizo que floreciera en muchos aspectos, entre otros, en el de la Semana Santa, de manera que tuvo grandes hermandades, con sus constituciones primigenias que aún se conservan y permiten reconstruir cómo se celebraban los días pasionistas en el Quinientos.

En dichas Reglas se observan que eran realizadas ciertas ceremonias paralitúrgicas y, además, que se llevaba a cabo el *Sermón del Mandato*, en el caso de las de Jesús Nazareno de 1586.

Con el tiempo, este último se convirtió en *Sermón de Pasión* y hay noticias de que aún se practicaba en el siglo XIX, e, incluso, en la segunda mitad de esta centuria, también se realizaba el “Encuentro” a “Agachaditas” entre Jesús Nazareno y su Madre, como se puede ver en instantáneas de esta época, gracias a la gran pléyade de fotógrafos locales que nos dejaron un inmenso legado de imágenes en blanco y negro.

Dejó de practicarse este ritual en 1911 por diversos motivos, y comenzó uno nuevo en el último tercio del siglo XX, muy popular, conocido por las “Tres caídas”, que también fue eliminado en el año 2013.

## INTRODUCCIÓN. LA SEMANA SANTA PRIMIGENIA DE UTRERA. LAS PRIMERAS REGLAS PENITENCIALES

**C**omenzaremos con un pequeño resumen de los orígenes de la **Semana Santa utrerana**, con el objeto de que el amable lector, sobre todo, si es de otras latitudes, se sitúe y entienda mejor las exposiciones vertidas en este trabajo.

Fue Utrera una agrovilla importante del Antiguo Reino de Sevilla, de cuya capital dista poco y que tuvo un gran desarrollo urbanístico y demográfico en el siglo XVI, debido a que era una de las principales proveedoras agrícolas y ganaderas de la capital, cuando ésta tenía el más importante puerto de la Carrera de Indias.

En este sentido, el sevillano Juan de Mal Lara escribió sobre Utrera, en 1570, con motivo del recibimiento que se le hizo al prudente rey Felipe II, en su visita a la ciudad de la Giralda: *“Estaba Utrera la postrera en el muro de la ciudad para acompañar a Sevilla, hecha una hermosa matrona, con el semblante honesto y vergonzoso, la ropa de encima amarilla, y la de abajo azul. En la mano derecha tenía una taza con roscas, piñas y uvas; en la izquierda también piñas y debajo del brazo, muchas espigas. A sus pies, un vaso antiguo con aceite. En la cabeza, una corona de oliva torreada. En los pechos, un joyel, y dentro la imagen de Nuestra Señora de Consolación”*. En aquel instante, la población utrerana estaba considerada la más importante del alfoz hispalense<sup>1</sup>.

Precisamente, esas circunstancias, en el preciso momento en que la conmemoración pública de nuestra Semana Mayor estaba creciendo y consolidándose, son las que hicieron que en la, entonces, villa se conformaran diversas cofradías, que llenaron de contenido los días santos. Fundamentalmente, el Jueves y el Viernes Santo.

---

<sup>1</sup> MAL LARA, Juan de, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. Del Rey D. Felipe II. AÑO 1570* (ed. de BERNAL RODRIGUEZ, Manuel), Sevilla, 1992, p. 177.



En este capítulo, Utrera ha tenido mucha suerte, ya que se conservan -en archivos foráneos- las cuatro reglas de sus más importantes hermandades de aquella época primitiva.

- La primera, como en casi todos sitios, fue la ***Santa Vera Cruz y Preciosa Sangre de Jesucristo***, del convento franciscano, con reglas del once de marzo de 1546, que aluden a otras anteriores (seguramente de finales del XV) y que salía el Jueves Santo de noche [fig. 1].
- La segunda fue la de la ***Transfixión y Soledad de la Madre de Dios***, del convento de carmelitas calzados, oficialmente del dieciséis de febrero de 1560, y salía el Viernes Santo por la tarde [fig. 2].
- La tercera fue la del ***Santo Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santa María***, del convento dominico, con constituciones del cinco de noviembre de 1568, y salía el Jueves Santo por la tarde [fig. 3].
- Y la cuarta y última, fue la de la ***Santa Cruz de Jerusalén*** (Jesús Nazareno, que, precisamente, debido a su imitación al Maestro, era conocida como la de los Nazarenos). Su sede era la del Hospital de San Bartolomé, el treinta y uno de mayo de 1586, por lo que no estaba adscrita a ninguna orden religiosa, y salía el Viernes Santo a mediodía<sup>2</sup> [fig. 4].

El inmortal poeta utrerano Rodrigo Caro, en su *Memorial de Utrera* de 1604, dejó la siguiente información tan escueta como certera: “[...] *hay cofradías. Las principales de ellas son: La Veracruz, el Rosario, la Soledad, los Nazarenos, a las cuales hay otras muchas adherentes*”. Es decir, que había otras muchas adheridas o fusionadas, en las cuales no nos vamos

---

<sup>2</sup> Fundación Biblioteca Ruiz Luque de Montilla, *Regla Segunda de la hermandad de la Sta. Bera Cruz de la villa de Utrera en 11 de Henero de 1546*. Precisamente de esta corporación y sus supuestas primeras reglas de 1280, realizamos una ponencia, que está publicada con la siguiente referencia: CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, “La primera regla de la Santa Vera Cruz de Utrera”, en: *VI Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2005, pp. 73 a 117. Las Reglas de las otras tres están en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos Suprimidos, Legajo 1.165, debido a que fueron requisadas por las autoridades civiles en 1773, como consecuencia de la supresión de la Romería de Consolación de Utrera, dos años antes. Para quien quiera profundizar en estos temas primigenios, pueden dirigirse a CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, *Gran Jubileo del Año 2000. Síntesis Histórica de la Iglesia de Utrera (hasta finales del siglo XIX)*, Consejo Local de HH. y CC. de Utrera, 2000, pp. 87 a 119. Y ÍDEM, *Santo Entierro Grande. Utrera. 2007. Sinopsis de la Semana Santa de Utrera*, Consejo Local de HH. y CC. de Utrera, 2007, pp. 17 a 31.

a detener, pero eran de estas tres tipologías: penitenciales, letíficas y hospitalarias.

Como podemos observar, los conventos de frailes tuvieron bastante trascendencia en estos primeros años y, por otro lado, el comportamiento de estas cofradías era muy similar al de las hermandades de la gran urbe tan cercana, que es donde se encontraba el Arzobispado con su curia correspondiente. Por tanto, y debido a en gran parte a esta última circunstancia, podemos decir sin temor a equivocarnos, que la influencia capitalina, a través de los siglos, ha sido constante e ininterrumpida, lo que debemos tener presente a la hora de analizar los comportamiento humanos relacionados con la paraliturgia de la religiosidad popular, casi toda ella, emanada y transformada por el propio pueblo<sup>3</sup>.

## NOTICIAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN (SIGLOS XVI AL XVIII): EL SERMÓN DEL MANDATO O/Y DE PASIÓN Y OTRAS CEREMONIAS

**E**n principio, nos vamos a centrar en la **Hermandad de los Nazarenos de la Santa Cruz de Jerusalén**, que seguía fielmente a su homónima de Sevilla, a la conocida como Madre y Maestra, la de “El Silencio”. Las citadas Reglas de 1586 son copias de las de Mateo Alemán, redactadas en 1574 y aprobadas en 1578.

En estos años, nuestros amigos Julio Mayo Rodríguez (que las descubrió en Madrid) y Antonio García Baeza, han dejado espléndidos estudios de estas normas utreranas, a los que, por supuesto, no se les ha escapado una mención al “sermón de mandato”, que viene en ella, por lo que podemos asegurar que en 1586, ya se hacía en Utrera, desde el mismo momento en que se fundó tan histórica cofradía.

Es decir, desde antes que llegara a Utrera el singular y devoto Nazareno con la Cruz a Cuestas de Marcos de Cabrera, en 1597, conocido por sus viejos correligionarios como “el Señor”. Sin dudas, es la imagen que más veces ha procesionado en Utrera, dada su longevidad y constituye la quintaesencia de su Semana Santa.

<sup>3</sup> CARO, Rodrigo, *Memorial de la villa de Utrera. 1604*, Imp. El Mercantil Sevillano, Sevilla, 1883, p. 223. De las cuatro hermandades primitivas, perduran dos: Vera Cruz y Jesús Nazareno.

A continuación, vamos a reproducir la transcripción que hizo el segundo autor, Antonio García, de los capítulos I (parcial), II y III de las reglas, que tratan de la procesión del Viernes Santo:

*“Protestación. Capítulo primero. [...] nuestro /2vº Redemptor Jhesuxhrispo venció sus enemigos que son la señal de la (cruz), pues en ella murió matando nuestra Muerte y Reparando nuestra vida, lleuándola sobre nuestros ombros el viernes sancto por la mañana, saliendo de nuestra caZa con deuota proçeçión a la ora de sexta. ViZitando cinco yglesias y el sanctísSimo sacramento en cada una de ellas. Lleuando vestidas nuestras túnicas de color morada que lleguen Hasta el suelo, los Rostros cubiertos con capirotos baxos y Justos a las cabeças teñidos de la misma color morada, nuestra ynsignia en los pechos, baxos los ojos y deuotos, çeñida una sogá a El cuerpo, los piés descalsos por el suelo, Rogando a nuestro señor por la felicidad y estado de nuestra sancta madre yglesia, por la extirpación de las erejísas, por la paZ y vnión entre los príncipes y Reyes xhrispianos, por /3 nuestros bienHechores y por nosotros mismos. Que Él que nos Redimió en el árbol de la (cruz) nos dexé acabar en su sancto seruiçio, y prometemos de cumplir esta rregla y los capítulos della, apartando todo daño y allegando a esta sancta cofradía todo bien y vtilidad.*

*Capítulo II. De la orden de la proçeçión del viernes sancto.*

*Para que la tal proçeçión vaya según buen exemplo y condeuida Reue-  
renía obedeçiendo a nuestro Maestro y Redemptor Jhesuxhrispo y a  
sus diuinas palabras, Acordamos ante toda la procesión lleuar nuestro  
estandarte de color negro en medio vna (cruz) colorada. Y, tras el veinte  
y quatro Hermanos vestidos como los demás de sus túnicas y doZe de  
cada parte lleuarán veinte y quatro hachas de çera acompañando vna  
ymagen qu nos RepreZente los pasos de nuestra salud, poniendo con  
toda Veneración vn Xhrispo con /3vº su (cruz) a cuestras, a quien todos  
los hermanos vamos siguiendo. Y, al cabo de la dicha proçeçión con  
otras tanta çera en la manera dicha, se lleue una ymagen de la virjén  
sancta María, señora nuestra, para que, lleuado por capitán delante de  
nuestro<s> ojos A Jhesuxhrispo su Hijo y las espaldas, amparadas con  
su diuina madre, seamos libres del demonio en esta dicha proçeçión  
todas las hachas se lleuarán en las manos sin Hacheros y en medio de*

*la dicha proçesçión no aya cera Alguna, saluo si no lleuare algùn paso de la pasión de Jhesuxhrispo, que en el tal caZo se a de alumbrar con la çera que convenga en tal manera que las hachas no vayan ni se lleuen entre los que lleuan cruZes.*

*Capítulo III. Que trata del Jueues santo.*

*Es neçessario déuese cumplir y guardar que todos los hermanos, Agora y para si-/empre Jamás, el Jueues sancto en la tarde A la vna, después de medio día, nos Juntaremos en nuestro cabildo según es de costumbre. Y, estando Allí verdaderamente constrictos y confesados, comiense el Hermano Mayor y los alcaldes, con todos Los demás ofiçiales y hermanos cada uno de por sí, A dar la buelta por todos Abraçándose En señal de verdadero amor los unos A los otros, pidiéndose perdón si por descuydo se uviesen ynJuriado. Y allí luego se nos pedríque [sic] el mandato. Y el Hermano que faltare pague vna libra de çera [...]" [fig. 5].*

Durante la lectura descriptiva de cómo iba el cortejo en los capítulos I, II y III, hemos ido anotando las palabras claves, que más nos han llamado la atención, como hacemos, para facilitar el contenido del texto, en las actuales redes sociales con los "hashtags": Nazarenos con cruces; Viernes Santo de mañana; hora sexta (las 12); cinco iglesias (estaciones); túnicas y capirotos morados; insignias en pecho (escudos); sogas (cordón de reo); descalzos; estandarte negro con cruz colorada (bandera negra o "seña"); veinticuatro hachas en los pasos, y un Cristo con la Cruz a Cuestas que va delante como capitán y las espaldas amparadas con su Madre.

Es decir, la típica cofradía nazarena que se prodigó por la zona hispalense y que el Abad Gordillo explicó, en su *Memorial de religiosas estaciones*, al tratar de la singularidad del "Silencio" hispalense, llamada "*cofradía de las cruces*", porque sus penitentes las portaban y no se disciplinaban, como hacían las otras hermandades.

Seguidamente, vamos a leer la síntesis que escribió Julio Mayo, sobre los preparativos que culminaban con la procesión del Viernes Santo:

*"Esta era concebida como la culminación de toda una jornada de preparación cristiana, pues el Jueves Santo, a la una de la tarde, todos los*

*hermanos debían congregarse en el lugar habitual de reunión. Allí, donde debían ir confesados y comulgados o con el propósito de hacerlo, el hermano mayor y los demás oficiales de la Hermandad -en verdadera señal de amor-, pasaban entre todos ellos abrazándose los uno a los otros para -una vez reconciliados-, escuchar la predicación del denominado Sermón del Mandato”.*

Precisamente, la palabra Mandato, la hemos puesta en negrita, ya que a partir de ahora, en esta cofradía, poco se va a prodigar; por el contrario, sí aparecerá Sermón de Pasión<sup>4</sup>.

En nuestra zona, aunque no se trate de la Calle de la Amargura, respecto a las otras hermandades, ha sido frecuente celebrar la fiesta de la Resurrección con imágenes del Señor y de la Virgen, produciéndose encuentros de ambos ante el jolgorio y aceptación popular, ya que era y es un día de alegría.

Por eso, no tiene nada de particular, que en la Regla de 1560 de la Soledad de Utrera, en el capítulo 40 (en realidad era el 38), quedara dispuesto lo siguiente:

*“Item. Ordenamos qesta scta. cofradia celebre perpetuamente en cada un año la fiesta de la Resurreccion en la manera siguiente. Que el viernes scto. dexe sepultado el cuerpo de jesuchristo en scta. Maria de la mesa desta villa. y ela mañana dela Resurreccion en siendo el dia vaya por el cuerpo de jesuchristo Resuscitado todos los cofrades. y el que no viniere pague de pena medio real. Y todos traygan cera de sus casas. y a esta procession nos acompañen los frayles de dicho convento pagandoles su limosna. Y este dia se trayga musica de menestriales” [fig. 6].*

Reglas soleanas que sirvieron, según publicó el amigo Ramón Cañizares Jaén, de base para elaborar las constituciones de la Soledad de Jerez de la Frontera.

Y siguiendo, con esta Cofradía, vamos a ver otra noticia que nos proporciona uno de los autores dieciochescos de Utrera, Juan del Río. Su redacción es tan jugosa y, a la vez, tan corta, que no nos resistimos a dejarla fuera, así que la vamos, también, a reproducir. Entran en liza dos de las hermandades

---

<sup>4</sup> MAYO RODRÍGUEZ, Julio. *Jesús Nazareno de Utrera. La Cofradía*. Utrera. 1997, p. 27 a 41. Y *Regla de los Nazarenos Utrera 1586. Análisis histórico de la cofradía de los Nazarenos a propósito de sus primeras reglas*. Utrera. 2011, pp. 14 a 24. Vid. GARCÍA BAEZA, Antonio. *Regla de los Nazarenos Utrera 1586. Estudio Codicológico de las reglas de san Bartolomé y de los Nazarenos de Utrera (Sevilla)*. Utrera. 2011, pp. 25 a 58. Esta última publicación es contiene una edición facsímil.

citadas: Vera Cruz (que ya no residía en el convento seráfico, sino en una ermita desde 1560, más o menos) y Soledad, más dos comunidades de frailes: franciscanos y carmelitas. He aquí el texto:

*“Antiguamente salía de esta ermita la procesión del Resucitado la madrugada del domingo de Pascua de Resurrección, y se ejecutaba del modo siguiente: un año salían de la ermita de la Vera-Cruz la comunidad de San Francisco y llevaban la imagen de Cristo resucitado é iban al convento de Nuestra Señora del Carmen, y salía la hermandad de la Soledad con dicha imagen y también la comunidad de aquel convento; seguía la procesión hasta la Iglesia mayor de Santa Maria, en donde se celebraban los oficios y fiestas de Resurreccion, la que acabada, volvían á salir en la misma forma que habían venido, hasta la ermita de la Vera-Cruz, en donde quedaba el Señor y la comunidad de San Francisco: y la comunidad del Cármen juntamente con la hermandad de la Soledad, seguían con su imágen á su convento, donde terminaba la procesión. Al siguiente año se hacía al contrario; porque la hermandad de la Soledad con la comunidad iban á la ermita, y seguía este orden. Todo esto consta de los cuadernos antiguos de la Vera-Cruz, de donde lo hemos copiado. El año fijo en que se dejó de hacer dicha procesión no se sabe: sólo sí que hasta el presente se ejecuta todos los años el domingo de Resurreccion al romper el dia en el convento de Nuestra Señora del Cármen, en donde se sacan en procesión á Cristo resucitado, acompañado de muchos armados, como salían el viernes santo en la cofradía del santo entierro”<sup>5</sup>.*

Al hilo de lo anterior, observamos que en el pueblo había dos resucitados. Además, podemos estimar que esta compleja ceremonia pudo haberse celebrado en cualquiera de los años del periodo que va desde finales del XVI y todo el XVII, ya que debemos de tener en cuenta que estas líneas se escribieron a finales del siglo XVIII y que la Hermandad, según se desprende de un apéndice de las mencionadas Reglas de 1546, ya tenía licencia en 1577 para celebrar la fiesta del Resucitado.

Volvamos a la Calle de la Amargura y sigamos con la de Jesús Nazareno

<sup>5</sup> RÍO SOTOMAYOR Y GUTIÉRREZ, Juan del, *Descripción de Utrera, fundación y adornos de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*, Impreso por la Sociedad del Archivo Hispalense, Sevilla, 1887?, pp. 201 y 202.

de Utrera, de la que hay pocos datos de estas manifestaciones más o menos paralitúrgicas de los sermones y actos pasionistas en estos siglos XVI, XVII y XVIII, y es que, en el reducido archivo propio de la Corporación, de este largo periodo apenas quedó nada y lo que hemos encontrado de fuera ha servido para ir rellenando lagunas.

La documentación hallada se refiere a cuestiones administrativas de herencias, rentas, tributos, etcétera, y también, a los típicos pleitos de unas hermandades con otras o con sus hermanos, por antigüedades, usos de títulos, comportamientos personales, etcétera, que son tan importantes, como decimos, que nos han facilitado datos de su existencia y por tanto, hemos podido reconstruir su historia grosso modo, aunque, desgraciadamente, con estas notables ausencias.

Así, por fuentes externas, sabemos que fray Isidoro de Sevilla estuvo en 1707 en la capilla de San Bartolomé de la Vereda del Carmen, que por cierto estaba recién construida, para predicar el Sermón de Pasión del Viernes Santo (parece ser que fue veintidós de abril). Esta visita le sirvió a este misionero capuchino para fundar -en este templo- la segunda Hermandad de la Divina Pastora de las Almas del orbe católico, tras la sevillana de Santa Marina que es la primera, al haber sido creada por el mismo fraile, en 1703<sup>6</sup>.

A su vez, hemos visto relacionadas, en un inventario de la Hermandad del veintisiete de abril de 1789, las imágenes de San Juan y de la Verónica, lo que nos puede sugerir que participaban en algún acto público ceremonioso, con carreritas y diversas escenificaciones, en los días de la Semana Santa.

De la misma forma, hemos comprobado que cuatro años después, en las cuentas del año 1793, entre otros muchos gastos, hay uno de 16 reales de vellón de los pitos y tambores; 40 reales de vellón en los “Almados” (sic, armados o romanos) y 40 al predicador, al que obsequiaron con 13 reales más de mistela y bizcochos, ya que la cofradía se tuvo que refugiar en la Iglesia Mayor de Santa María por la lluvia y, parece ser, que allí se celebró una función<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Legajo 23.153 P, Año 1716, ff. 55 a 58. Cfr. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, “La hermandad de Jesús Nazareno y la devoción a la Divina Pastora”, en: *Vía Marciala*, Utrera, Mayo de 1991. Y cfr. CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, *Anales de la Divina Pastora de las Almas de Utrera*, Utrera, 2012, pp. 3 y 4

<sup>7</sup> A(rchivo) H(ermandad) N(uestro) P(adre) J(esús) N(azareno) U(trera), en adelante A.H.N.P.J.N.U., Sección Secretaría, Legajo A-1. Actas y Cuentas, Años 1790-1797.

Como estas cuentas, hay algunas más en este periodo, en las que vienen gastos parecidos, pero lo que no aclaran es cómo se desarrollaban estos sermones, si eran dentro o fuera de la capilla, ni por supuesto su contenido, que seguro hablarían de la Pasión de Jesucristo, pero no con un “evangelio del pueblo” creado por el mismo, a través de los años, como sigue ocurriendo en Pozoblanco o Marchena.

## NOTICIAS DEL NUEVO RÉGIMEN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

**C**omo todo el mundo sabe, fue una época convulsa y decadente, donde desaparecieron muchas hermandades, y, las que sobrevivieron, lo hicieron con mucha dificultad. Tras la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal, la Hermandad del Nazareno, se reunió en 1825, para intentar reorganizar la corporación y hacer estación de penitencia, cosa que consiguió con más pena que gloria.

Con las exclaustaciones y desamortizaciones, la situación empeoró todavía más. A partir de 1841, se conservan documentos de la Hermandad de Jesús, en la que se comprueba que las cosas se iban remediando.

Por otro lado, las otras hermandades de penitencia languidecían. El cura José María Tirado, el once de febrero de 1843, realizó un informe de la situación, intentando aportar soluciones, al unir a las hermandades, para que juntas pudieran resistir, pero sirvió de poco.

Todas fueron cayendo, menos la Vera Cruz, que agonizaba viendo la precariedad de su sede. Su ermita de la Corredera se arruinó en 1856. Las imágenes y enseres fueron llevados a Santiago y la Hermandad de facto desapareció. Poco después, año 1865, se reorganizó<sup>8</sup> y nos quedó una rivalidad de dos en la población, que marcó toda una época.

En fin, como vemos el horno no estaba para bollos y el pueblo, ante tanta calamidad durante tantos años, estaba exhausto.

---

<sup>8</sup> A(rchivo) G(eneral) A(rzobispado) S(evilla) *Justicia Hermandades. Pueblos*, Leg. 10.118 (antes 94) Año 1843. *Nota de las Hermandades y Cofradías que existen en la Villa de Utrera*. Vid. A.H.N.P.J.N.U., Sección Secretaría, Legajo A-2, Actas Año 1825 y 1842-1879. Vid. MAYO RODRÍGUEZ, Julio, “Antigua Hermandad y Archicofradía de la Santa Vera Cruz, Santo Entierro de Cristo, Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna y Nuestra Señora de los Dolores (Utrera)”, en: *Misterios de Sevilla*, vol. V, Ediciones Tartessos, S.L., Publicado por ABC, Sevilla, 2003, p. 466 ss.



## SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: SIGUE EL SERMÓN DE PASIÓN

**A** pesar de los tiempos adversos, casi siempre hay personas que **se lían la manta a la cabeza**. Eso ocurrió en el Jesús (así llamamos a esta Hermandad en Utrera, igual que en otros muchos sitios llaman de forma parecida a la suya).

Del año 1853 vemos las cuentas generales de la cofradía y nos sorprenden, ya que todos los ingresos correspondían a los aportes personales, llamados ofrecimientos de los Hermanos (otras veces los titulan averiguaciones, hoy, serían cuotas) y los donativos de los allegados, muy repartidos, de modo que consiguieron reunir 1.736 reales, de los cuales, sobraron, para el año siguiente, 115 reales, y eso que habían pagado 128 reales por arreglar los nichos del cementerio (la Hermandad los tenía en propiedad, para los hermanos), 233 reales al clero parroquial, 340 reales por la cera, 280 reales por la música, 30 reales al capataz del paso del Señor, 36 reales al paso de la Soledad; 10 reales al de San Juan, y así, continúa una larga lista, en la que viene lo que nos interesa: 100 reales al padre predicador, que se llamaba Francisco de Paula Parrado, el cual extendió y firmó el siguiente recibo: *“Recibo de los Sres. Claveros y Mayordomos de la Hermandad de Ntro Padre Jesús Nazareno cita en la capilla de san Bartolomé de esta villa; la cantidad de cien rs. Vn. Por el Sermón qe. Prediqué este año de la fcha. En la cofradía; y p<sup>a</sup> qe. Conste doy este qe. Firmo= Utrera 26 de marzo de 1853”. Firma y rúbrica del sacerdote. Abajo a la izquierda, viene “Son 100 rs. vn. Sermón de Pasion” [Fig. 7].*

Tras lo leído y aunque no se desprenda gran información, parece claro que la ausencia de datos escritos, así como la carencia de tradición oral, en la futura ciudad (pasó a serlo desde 1877), nos hacen pensar que el *Sermón de Pasión*, al menos en esta época, consistía en una homilía o predicación pasionista de un sacerdote, que percibía el estipendio acordado y que estaba dirigido a los presentes, tanto a los participantes en el cortejo como al público. Además, aparte del Nazareno y la Virgen, salía san Juan.

Por otro lado, en la Hermandad, se conservan tres Reglas de esta centuria decimonónica, con fechas del nueve de febrero de 1808; veinticinco de marzo de 1865 y 5 de agosto de 1890.

Parece ser no obtuvieron autorización de las autoridades, salvo la última. Pues bien, en ninguna de ellas se hace la más mínima alusión al *Sermón de Pasión* ni a otro tipo de ceremonia paralitúrgica<sup>9</sup>.

La primera conclusión es que no estaban regulados esos actos, tal vez, porque no se les daban importancia y, si se celebraban, era porque había una tradición más o menos arraigada, e, incluso, en un momento dado, fueron iniciados por mimetismo con los que se hacían en hermandades similares de otros pueblos y no en la capital, que habían sido suprimidos hacía tiempo, tal como, nos indica la literatura cofrade. El hecho de que en Sevilla se hagan o no las cosas, tiene a veces más importancia de la que debiera para muchas personas, como es opinión generalizada.

## LAS “AGACHADITAS” Y LOS “ARMAOS”. LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO. EL “CAPITÁN CHIRIVÍA”

**P**asemos al meollo de la cuestión, a “las Agachaditas”, llamadas aquí, también “el Encuentro”, que parece es la acepción más generalizada, e incluso, también, hemos visto la palabra “Despedida”.

Actualmente, no tenemos referencia de que en la Hermandad del Jesús de Utrera este rito del encuentro del Hijo con su Madre se hubiera representado con anterioridad a esta época del ochocientos. Tampoco la tenemos de que en dicha Corporación hubiera una cohorte propia de armados de la Hermandad. Por tanto, en principio, es una novedad para nosotros y, como suele ocurrir, ante lo nuevo y con pocos datos a priori, hay que correr alguna aventura.

Vamos a empezar, en este sentido, por la información más antigua de que disponemos. Para ello, vamos a retrasar nuestro reloj del tiempo la friolera de ciento cuarenta y un años, para irnos a los que sí contemplaron “las Agachaditas”, que fueron nada más y nada menos que los insignes Hermanos Álvarez Quintero, nacidos en Utrera, quienes confesaron, en este caso fue Joaquín, en sus memorias, un “*emocionante ‘encuentro’ vivido el año 1878*”, según lo califica el prestigioso fotógrafo utrerano Ignacio González Fernández, en un artículo.

<sup>9</sup> A.H.N.P.J.N.U., Sección Mayordomía. Cuentas de 1853; *Ibidem*, Sección Secretaría. Reglas de 1808, 1865 y 1890; A.G.A.S., Hermandades, Legajo 09.977 (antes 194).

Éstas fueron las palabras textuales de Joaquín: “..En mi niñez, y en el pueblo natal, veía yo estremeciendo mis seis años, en una espaciosa vía, llamada entonces La Vereda, como, asomando en los dos extremos, caminaban entre la muchedumbre pueblerina hasta encontrarse la Madre y el Hijo. Un esfuerzo de los costaleros que conducían los pasos, los inclinaban juntando los rostros ambas imágenes, como si en silencio se besaran. Entonces escuché esta saeta, que no había de olvidar ya en mi vida: **‘En la calle la Amargura/ Cristo a su Madre encontró/ No se pudieron hablar /de sentimiento y doló’**”<sup>10</sup>.

Sin dudas, una letrilla popular, para enmarcar por todas las corporaciones relacionadas con la Vía Dolorosa o de la Calle de la Amargura. Curiosamente, estos famosos comediógrafos fueron nombrados hermanos de honor de esta Hermandad en la junta general del tres de mayo de 1935, aunque no creemos que fuera por este relato.

Como deducción de la lectura anterior, podemos sacar que no hay referencia a los “armaos”. Lógico, ya que llegaron cinco años después, para convertirse en importantes protagonistas de la escenificación, como muestran las fotografías.

Ahora, toca una pregunta: ya que sabemos que las “Agachaditas” (por las reverencias que hacía la Madre a su Hijo), o “Encuentro”, se hacían en 1878, ¿Cuándo empezaron realmente?

No lo sabemos, como muy temprano, suponemos, que pudo empezar, en la mitad de aquella centuria que corría, ya que, antes, con los malos tiempos que se vivieron, pensamos, era casi imposible. Y en cuanto, a los siglos anteriores, de momento, no tenemos referencias para afirmar o negar nada, aunque nos inclinamos a que tuvieron que existir.

Así que vayamos a lo seguro, al origen de los “armaos” del Jesús, que fueron parte importante de este rito popular, por lo que nos situaremos en el dos de abril de 1882, día en que en la capilla de San Bartolomé o de Jesús Nazareno, se reúnen representantes de la Clavería con dos miembros del cuerpo de armados de la Santa Columna de la Hermandad de la Vera Cruz, llamados Antonio Parrado y Juan Rodríguez, con el objeto de llegar a un acuerdo, para acompañar al Señor con la Cruz a cuesta en la mañana del Viernes Santo.

Hubo una oferta de los representantes cruceros que fue aceptada por los dirigentes nazarenos. Tres días después, cinco de abril de 1882, se presenta-

---

<sup>10</sup> GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ignacio, “Recuperación fotográfica. “El Encuentro” visto por un reportero”, en: *Vía Marciala*, Utrera, Febrero y Marzo de 1983.

ron, en San Bartolomé, Francisco García, hermano mayor; Francisco León, 2º hermano mayor, y Enrique Galeano, capitán de los “armaos”, en nombre de la Hermandad de la Vera Cruz y de dicho cuerpo, para revocar el citado acuerdo, ya que sus dos compañeros no estaban capacitados para ello.

Ni que decir tiene que los hechos sentaron muy mal en la Vereda del Carmen, por lo que el veintitrés de abril de 1882 fue acordado por la junta de gobierno del Jesús formar una escuadra propia de romanos, que estaría compuesta al menos por quince varones, siendo el armamento costado por la Corporación y la ropa por los individuos, con el diseño de la Clavería, y, además, tenían que ser hermanos. Es decir, una “centuria” propia de la Hermandad.

Tras esta decisión, se sucedieron más reuniones como la del veinticinco de julio, en la que fue nombrado capitán Francisco Javier Boralla, quien presentó el diseño de los uniformes del capitán, diez armados, dos cornetas, un tambor y un banderín.

Poco después, el ocho de setiembre del mismo 1882, día de la Virgen de Consolación, patrona de Utrera, la Hermandad adquirió a José Ruiz Serna, del comercio de Sevilla, dieciséis trajes de romanos por el precio de 2.600 reales, lote en el que estaba incluido un *senatus* como regalo.

Antes de finalizar el año, el veinticinco de diciembre del citado 1882, día de Navidad, hubo una noticia que contrasta con este asunto (si lo miramos con la óptica actual), ya que fue aprobada, en cabildo general, que la presidencia de los pasos fuera con “*traje serio*” (es decir, oscuro), como en Sevilla, y no de nazarenos. Y para rematar el año, el día de los santos Inocentes, veintiocho de diciembre, eran recogidos los trajes.

La cohorte romana del Jesús estaba casi lista para la Semana Santa de 1883, en la que, por cierto, no iba a estar representada la Hermandad del Jesús en la procesión de la Santa Columna del Jueves Santo (que salía de las Carmelitas), por los desaires ocurridos en años anteriores, más, podemos suponer, por el asunto de los “armaos” que acabamos de leer y que estaba calentito. En aquellos tiempos, en Utrera, había representaciones de las otras hermandades en cada cofradía, gracias al tradicional “convite” por escrito que se hacían entre ellas.

Todas las noticias anteriores las vamos a completar diciendo que el primero de noviembre de 1883 fue nombrado capitán de los “armaos” del Jesús Juan Cruz Sanz Martínez, personaje legendario en la mente de los veteranos de la Hermandad del siglo XX.

Con éstos últimos si tuvimos la suerte de convivir, y nos contaban que lo conocieron de refilón (murió en 1926). Lo nombraban siempre como “Capitán Chirivía” y comentaban antiguas historias relacionadas con los viejos cofrades morados y con nuestro hombre, que procedía de Castilla la Vieja y vivió aquí muchos años, pasando por todos los puestos importantes de la Cofradía (hermano mayor, secretario y mayordomo). De capitán estuvo dieciocho años, concretamente, hasta el dos de febrero de 1902.

Por tanto, en 1883, los “armaos” de la Hermandad se incorporaron al cortejo y participaron en el rito del “Encuentro”. Además, por aquel tiempo, se reuniría bastante público para ver esta ceremonia en la vetusta Vereda del Carmen (hoy, Avenida San Juan Bosco), delante de la capilla de San Bartolomé o del Jesús, y del Colegio Salesiano de Nuestra Señora del Carmen.

Los salesianos, de origen italiano, que envió don Bosco el dieciséis de febrero de 1881 (el mismo año, en el que se estrenó el Cirineo), para fundar la primera casa en España. Así que los curas, podemos imaginar, no darían crédito, a lo que hacían sus vecinos el Viernes Santo por la mañana, delante de su residencia.

## FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

**L**as fotografías (y también hoy las imágenes continuas) son una fuente muy importante de información, que suelen complementar lo escrito, y otras veces incluso lo sustituyen, cuando se carece de dicha fuente. Por esto, antes de entrar en ellas, no debemos dejar en el tintero otros elementos que nos van a ayudar a comprender las fotos, que muy pronto se iban a hacer a la Cofradía en la calle y que vamos a tener la inmensa suerte de poder contemplar y comentar brevemente. Es decir, nos vamos a parar en los protagonistas de las fotos, como son las efigies, las personas, los enseres, la indumentaria, etcétera.

Así, el dieciocho de febrero de 1883 fueron nombradas camareras de la Fe, a Matilde Calero, y de “las Marías”, a Leonor Alcántara. Es decir, como estábamos en la época romántica, participaban, en las cofradías, personajes relacionados con la Pasión, siendo en Utrera, frecuentes los de la Fe, Esperanza y Caridad, la Verónica y las Marías (María Cleofás, María Salomé y María Magdalena).

Normalmente, iban acompañadas de hombres casados vestidos de nazareno, que llevaban palermos de madera, con el objeto de cruzarlos en las paradas, para que las señoritas descansaran del peso de los atributos que llevaban en las manos. Esta costumbre duró hasta poco después de la segunda mitad del siglo XX.

Tres años después, veinticuatro de febrero de 1884, en Junta General, se describió el palio nuevo de la Santísima Virgen, compuesto por un sol, una paloma, una guardilla de 16 pulgadas de ancho, cinco estrellas y ocho varas, todo de plata ruolz en 3.100 reales de vellón.

Una aclaración antes de continuar: se expuso que el nuevo palio tendría ocho (cuatro a cada lado) varas o varales; sin embargo, tuvo seis varales (tres a cada lado), como vemos en las fotos de este periodo. Las ampliaciones a ocho y a doce (seis a cada lado), vendrían en el siglo XX, con la adquisición del manto bordado en oro a Juan Bautista Gimeno, valenciano residente en Sevilla (año 1911) y la ampliación del mismo con inclusión de una malla bordada en oro, efectuado por el mismo taller (año 1923). Es decir, que el afán de nuestros abuelos era tener pasos de mayor dimensión, para parecernos a la metrópolis.

Otro elemento importante a tener en cuenta es que a partir de 1892 entra en escena el paso nuevo de Nuestro Padre Jesús, tallado por el imaginero local Francisco Escamilla Rodríguez, que fue precisamente quien realizó la imagen de Simón de Cirene, que, desde 1881, procesiona con el Señor, de manera que en dicho año, fue cambiado el misterio pasionista, al pasar a representar la 5ª estación del Vía Crucis y no a la 2ª, en que estaba solo y se adaptaba mejor al pasaje que representó durante casi trescientos años.

Años después, el paso fue cambiado, en 1917, por otro atribuido a José Gil y comprado al comerciante sevillano Antonio Roldán.

Otro dato más es el hábito de nazareno que de morado y sin capa del año 1865 pasó al de túnica blanca y capirote y capa de color morado, aprobado por el Arzobispado en 1910, y que salió en 1911 por primera vez.

En cuanto a las imágenes sagradas que iban a protagonizar las representaciones (dicho con el mayor de los respetos), tenemos a Nuestro Padre Jesús Nazareno, de Marcos de Cabrera (año 1597), como hemos escrito.

La Santísima Virgen de la Soledad, también llamada de los Dolores en aquellos tiempos, y hoy de las Angustias, que está atribuida al círculo de Pedro Duque Cornejo (en torno a 1740), que, además, con casi total seguridad, es la antigua titular de la extinguida Hermandad de la Soledad.

A su vez, San Juan Evangelista era una imagen del siglo XVII o tal vez de principios del siglo XVIII, que ya aparecía en un inventario fechado el veintisiete de abril de 1789. Fue destruido alrededor de 1954, por su mal estado, tras la adquisición de una efigie nueva labrada por Antonio Eslava Rubio el año anterior.

Y, por último, la Santa Mujer Verónica aparecía también relacionada en el inventario de 1789, y, nuevamente, nos la vamos a encontrar (seguramente, a la misma imagen) en otra relación, ésta del veinte de mayo de 1894, en la que se indicó: *“la imagen de la Santa Mujer Verónica nueva que este año se estrenó. Regalo de D. Francisco Escamilla; la que tenía la corporación se ha rehecho parte en ella”*.

Otro detalle más es que estas dos imágenes secundarias tenían sus paños y éstos como es natural, sus capataces, pero, además, sabemos que el ocho de marzo de 1906 salió San Juan en el paso de la Verónica, ya que el traje de la Santa Mujer estaba en mal estado y no tenía camarera. Por último, estas dos imágenes, tan populares en aquel tiempo, dejaron de procesionar poco después de este último año, sobre todo, a raíz de la llegada de la Sagrada Oración en 1917<sup>11</sup>.

No sabemos a ciencia cierta, cuando empezó la costumbre de realizar la ceremonia del “Encuentro” o “Agachaditas” o “Despedida” en la Vereda o Calle de la Amargura según Utrera. Tampoco, tenemos documentación escrita que nos hablen de este rito. Pero sí tenemos muchos datos de la Hermandad y de los principales protagonistas (repetimos, con nuestro máximo respeto) y además, tenemos fotografías maravillosas. En eso, otra vez, Utrera ha sido afortunada. De “inmensa suerte” hemos calificado el poder ver fotos, en líneas antecedentes.

Sí, igual que nos ocurrió con las primeras Reglas de nuestras hermandades del siglo XVI, que se salvaron porque fueron requisadas; si no, seguramente, estarían destruidas o en paradero desconocido. Pues lo mismo nos ocurre en este caso.

Por tanto, Utrera es una gran afortunada, gracias al hallazgo de un buen número de sus Reglas en la década de los noventa del siglo pasado por Julio Mayo Rodríguez, en Madrid, y de Pedro Sánchez Núñez, en Montilla (las de la

---

<sup>11</sup> A.H.N.P.J.N.U., Sección Secretaría, Legajos A-2 y A-3. Libros de actas. Cfr. CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, *La Antigua cofradía utrerana de los Nazareno*, Utrera, 1997 Cfr. AA. VV., *Jesús Nazareno de Utrera*, 1997.

Vera Cruz), y, por otro lado, gracias a la publicación de libros, a partir de 2003, de obras fotográficas de finales del siglo XIX y principios del XX, de fotografías locales. Gracias a lo anterior, se está pudiendo escribir la historia cofradiera con una documentación excepcional, que no todas las poblaciones poseen.

Por último, estas publicaciones fotográficas, se han debido a la inmensa labor de Salvador de Quinta Garrobo y Eduardo González de la Peña y de la Peña<sup>12</sup>. Vaya, a través de estas humildes líneas nuestro reconocimiento y agradecimiento.

Pero, antes de comentar la selección de fotografías que el reducido espacio de las publicaciones nos permite, vamos a dar un repaso de lo escrito sobre esta vieja ceremonia, hoy, desgraciadamente desaparecida.

Observando las fotos, hace años, hicimos una descripción publicada en el libro del IV Centenario de la hechura del Señor, titulado “La Antigua Cofradía Utrerana de los Nazarenos”, de 1997, que decía:

*“Esta variopinta procesión, antes de la recogida en la misma Vereda, realizaba la ‘ceremonia del encuentro’ o ‘agachaditas’. El paso de la Santísima Virgen se acercaba apresuradamente al del Señor, los nazarenos y los armados quedaban entre ambos, mientras el numeroso público permanecía expectante, la cohorte romana se oponía vehementemente a la reunión de los pasos y, el pueblo soberano, recriminaba esa actitud. Se formaba un gran jaleo de voces hasta que la tropa se retiraba, momento en que la Madre se acercaba al Hijo con múltiples reverencias de ambos y los aplausos y vítores del respetable”.*

Estas palabras, las seguimos hoy suscribiendo, ya que son frutos de la imaginación alimentada por las fotografías de Joaquín Giráldez, por los comentarios de los veteranos de la Hermandad y por los textos existentes, que, a su vez, obtuvieron información de personas que hoy ya no están entre nosotros, pero que sí hablaron con protagonistas de aquellas acciones. Por otro lado, la transcripción quinteriana que vimos antes, también la hizo dos veces más otro utrerano, en este caso fue el recordado Salvador

---

<sup>12</sup> GONZÁLEZ DE LA PEÑA Y DE LA PEÑA, Eduardo de, y QUINTA GARROBO, Salvador de, *Utrera 1900-1930 Según las fotografías de JOAQUÍN GIRÁLDEZ RÍAROLA*, Utrera, 2003. *Vid. Fotografías de antes de la guerra Sousa, de los Ríos, Salesianos, postales...* Utrera, 2004.

GONZÁLEZ DE LA PEÑA Y DE LA PEÑA, Eduardo de, *José María Deiró y de Vega. Una mirada al pasado*, Utrera, 2018.



de Quinta Rodríguez, quien con su gracejo característico, tuvo su apartado de anécdotas y recuerdos, en el libro “Jesús Nazareno de Utrera” de 1997, y dentro de éste, escribió lo siguiente:

*“Don Juan Cruz Sanz, conocido en la Utrera de entonces como ‘don Juan Chirivía’, fue durante muchísimos años capitán de los armaos del Jesús. Aquellos de los que, lanza en ristre, se interponían entre los pasos del Señor y de su Madre cuando, en la Vereda, al recogerse la procesión, se ponían frente a frente y se buscaban. Cosa que crispaba al pueblo llano de tal manera, que los insultos llovían a manta sobre los armaos del demonio.*

*Don Juan Chirivía -volviendo a este hombre- se tomaba tan a pecho su cometido de capitán que, unos días antes de Semana Santa, pedía audiencia al alcalde para decirle que, desde aquel momento, podía dar permiso a los guardias municipales porque él, con su tropa, se haría cargo de la seguridad y el buen orden del pueblo.*

*En cierta ocasión, don Luis de los Ríos Quintero, hijo de don Francisco de los Ríos, uno de los hombres más ricos de Utrera, se fue a ver a Chirivía, al que le echaron los ojos chiribitas ante la oferta, fiel a sus principios y leal a sus gentes dijo que, antes de decidirse, habría que consultar a la tropa.*

*Don Luis, que todo aquello lo hacía por pura broma, se presentó a los cuatro o cinco días, para preguntar a Chirivía por el resultado. Entonces don Juan, muy en su papel, le contestó: ‘La fuerza dice que sí, que bueno, que se vista usted, pero de armao raso. Y que si se porta bien y cumple con su obligación, puede que ar cabo de quince o veinte años ascienda a teniente’”.*

Medio en broma, medio en serio, así escribió el bueno de Salvador sus recuerdos de aquellos “armaos”, que llevaban casi un siglo desaparecidos.

Por último, otro historiador local, en este caso Manuel Morales Álvarez, que fue cronista oficial durante muchos años, por su edad, casi estuvo a punto de presenciar el rito que nos ocupa y desde luego, llegó a conocer a muchos de los que se ven en las fotografías.

Por tanto, estamos ante una descripción que tiene visos de ser fiel:

*“LOS ROMANOS Y LAS ‘AGACHAÍTAS’. Los romanos, o ‘armaos’, en forma de centuria o cohorte, más o menos numerosa, desfilaban no hace todavía muchos años con las dos cofradías de penitencia más antiguas y de más solera de la población: el Santo Entierro y el Jesús. Hoy han sido suprimidos.*

*Fueron célebres hasta los primeros años del siglo las ‘agachaítas’ de la Hermandad de Nuestro padre Jesús Nazareno.*

*Antes de recogerse la procesión, el paso del Señor con la Cruz a cuestras, que iba delante, giraba en redondo y caminaba hacia el paso de la Virgen de las Angustias. Apenas se hallaban ambos pasos lo suficientemente cerca, el de la Virgen, mediante un movimiento especial que le imprimían los costaleros, comenzaba una oscilación de atrás hacia delante, alzándose y agachándose varias veces. La impresión exacta era la de que la Virgen hacia reverencias y saludaba a su divino Hijo. Luego, Hijo y Madre, al avanzar los pasos uno hacia el otro, la buena gente del pueblo esperaba que Madre e Hijo se abrazarían en una aproximación final, pero entonces se interponía la legión romana, altas y apuntadas las lanzas, por mitad contra ambos pasos, impidiendo la reunión. Comentar las ayes y lamentos del pueblo ante el dolor y la crueldad y las increpaciones e insultos de los utreranos más violentos contra los <<armaos>> es algo superior a cuento pueda la pluma describir.*

*Hasta que después de varios intentos, la cohorte o legión, atemorizada y derrotada por el griterío del pueblo, se retiraba y dejaba sitio. Era entonces cuando ambos pasos se juntaban materialmente, con el con siguiente alboroto, entusiasmo y alegría del pueblo sencillo”<sup>13</sup>.*

Desde luego, estamos ante la descripción con mayor número de detalles, que, tal vez, se deba a que Manuel Morales fue casi contemporáneo de los protagonistas, con los que hablaría del tema y haría su ficha correspondiente.

---

<sup>13</sup> CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, *op. cit.*, *La Antigua Cofradía de los Nazarenos...*, p. 60. Cfr. QUINTA RODRÍGUEZ, Salvador de, *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Temas Utreranos Utrera*, 1997, p. 76. Vid. “Capítulo VII. Recuerdos”, en: *Jesús Nazareno de Utrera*, 1997, p. 88. Cfr. MORALES ÁLVAREZ, Manuel, *Utrera Legendaria. Los Romanos y las “Agachaítas”*, Utrera, 1988, pp. 92 y 93.

## IMPORTANCIA DE LA FOTOGRAFÍA. SERMÓN DE PASIÓN Y LA COFRADÍA DE HACE 120 AÑOS

**V**amos a entrar en el terreno fotográfico; para ello, comenzaremos con las fotografías más antiguas, que son las de José María Deiró, quien, hasta el momento, nos dejó unas instantáneas que se pueden remontar a los años finiseculares del siglo XIX y primeros años del siguiente siglo.

Así, la de la Plaza del Altozano, desde abajo, en la que se ven el palio de plata ruolz con seis varales, San Juan, Jesús Nazareno y, detrás, debe estar la Verónica, que no se ve al estar tapada. Eduardo González de la Peña, considera que es de 1900, que pudiera ser fecha cierta [Fig. 8].

Complementa a ésta, otra fotografía publicada en el libro de Joaquín Giráldez Riarola, y que puede ser de la misma fecha aproximadamente. En ella, se observan los pasos de San Juan, Jesús Nazareno y la Verónica, y no sale en la foto la Virgen [Fig. 9]. Lo interesante de estas dos fotos, como hemos anticipado, es que se complementan y que parecen estar hechas en la celebración del *Sermón de Pasión*, cuyo cura se encontraría en uno de los balcones de la plaza principal de Utrera (concretamente, en el sitio donde está hoy el Bar Onuba).

El resto de fotos que aporta Deiró son una de la cofradía en la calle Poncede León [Fig. 10], y cuatro de la Vereda, saliendo de la calle de los Negros (hoy, Ramón y Cajal) y con el fondo de la Casa de Surga.

La fecha de todas, también, es en torno a 1900, y están tomadas en el mismo Viernes Santo, antes del “Encuentro” y de la recogida. Salen los pasos de Jesús con peluca, de la Verónica y de la Virgen acompañada de San Juan.

Se ven con detalle el antiguo hábito de los nazarenos (recuperado desde 2012), la Cruz de Guía (llamada “cruz de la toalla”), los ropajes de los “armos”, las escasas insignias, la joven vestida de Fe, los pasos, los capataces vestidos de nazareno (con el antifaz subido), y las Marías, acompañadas de una amplia representación de la otra cofradía de la ciudad, tras su reciente fusión (año 1895), es decir, de la Santa Vera Cruz y Santo Entierro [Fig. 11, 12, 13 y 14].

En definitiva, hemos visto que las fotografías nos han documentado una más que posible celebración del *Sermón de Pasión*, en el Altozano, y cómo eran los personajes, las imágenes, enseres etc., tal como nos lo describen los

documentos de la Hermandad, poco antes de realizar “las Agachaditas”, y además, el ambiente que había en el pueblo hace ciento veinte años.

## FOTOS DE “LAS AGACHADITAS”

**Son las joyas de la corona de la fotografía cofradiera utrerana, y las hizo Joaquín Giráldez Riarola**, cuya profesión era la de Registrador de la Propiedad, y que trabajó en Cádiz, entre otros destinos.

No se sabe la fecha exacta, aunque Ignacio González apunta la posibilidad de que estuvieran hechas durante el mandato como hermano mayor de su hermano José Giráldez Riarola (de veinticinco de mayo de 1907 a nueve de mayo de 1909), es decir en los años 1908 y 1909. Pudiera ser, pocos años arriba, pocos años abajo, ya que cumplen todos los requisitos de identificación que hemos ido viendo respecto al ambiente, imágenes, pasos, enseres, romanos, nazarenos, etcétera. Además, las fotos fueron tomadas en dos años distintos, ya que en una se ve a San Juan acompañando a la Virgen y en la otra, no<sup>14</sup> [Fig. 15, 16 y 17].

## OTRAS FOTOS INTERESANTES

**Hay muchas más fotos publicadas, pero no podemos reproducirlas todas por falta de espacio.** No obstante, vamos a poner dos más de Joaquín Giráldez Riarola, para que nos ilustren lo que estamos leyendo. La primera corresponde al paso palio de plata ruolz, tras la ampliación a los ocho varales y la adquisición del manto bordado en su primera parte del año 1911. Creemos que la instantánea pudiera estar en torno a 1915 [Fig. 18].

En la segunda, vemos a Nuestro Padre Jesús Nazareno, en el paso estrenado en 1917, mirando al fotógrafo (¿y al predicador?), que está en un balcón de la acera de enfrente a la capilla, un poco antes de recogerse. Lo acompañan nazarenos con los nuevos hábitos blanco y morado de 1911.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ DE LA PEÑA Y DE LA PEÑA, Eduardo de, y QUINTA GARROBO, Salvador de, *op. cit.*, *Utrera 1900-1930...*, pp. 162, 163 y 164. Por su importancia, para este trabajo, hemos indicado la localización exacta de las tres fotos de “las Agachaditas”.

Esta foto podemos fecharla en la década de los veinte del siglo XX [Fig. 19].

Las novedades que observa el lector las abordaremos en el apartado siguiente, pero veamos una tercera, que es de otro fotógrafo local de aquellos tiempos que también destacó: Francisco Sousa Parrado. De él hemos escogido un primer plano de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de finales de los veinte del siglo pasado, aunque en algunas publicaciones fuera considerada obra de Joaquín Giráldez, como por ejemplo, en el libro “Jesús Nazareno de Utrera”. Con ello, mostramos el dulce rostro que talló Marcos de Cabrera, de una imagen imprescindible, para entender la Calle de la Amargura según Utrera, y de camino rendimos honores a este excelente artista [Fig. 20].

Además de estos tres, hay más fotógrafos coterráneos que están recogidos en este tipo de publicaciones locales, y que nos han dejado sus trabajos de distintas materias y con lo que podemos confundir la autoría, ya que algunos eran amigos y entre ellos se intercambiaban las obras.

He aquí algunos de ellos: Enrique Díaz llanes, Francisco de los Ríos Quintero, Diego Flores, Francisco Arias de Saavedra, etcétera. A todos, les debemos el inmenso legado que, gracias a Dios, estamos recuperando.

## FIN DE “LAS AGACHADITAS” Y DEL VIEJO HÁBITO NAZARENO DE COLOR MORADO

**N**o sabemos el momento exacto en que comenzaron, hemos supuesto que en la mitad del siglo XIX, más o menos, pero sí nos vamos a enterar cuando finalizó.

Verán los lectores, en la Semana Santa de 1911, tras la aprobación de la curia de fecha tres de marzo de 1910, fue cambiado el hábito de nazareno morado por otro de túnica blanca con capirote y capa de color morado. El viejo hábito nazareno de color morado, lo había reincorporado la Hermandad en 1865, como se puede ver en las diversas publicaciones que he ido realizando en estos últimos años.

Por otro lado, el dos de abril de 1911, un grupo de jóvenes hermanos de familia acomodada firmaron un escrito dirigido al Hermano Mayor, Rafael González-Perez y Céspedes, que vivía, precisamente, en la citada Casa Surga, que decía lo siguiente:

*“Los que suscriben a V.S. (Vuecencia) con el debido respeto exponen: Que teniendo en cuenta la reforma verificada en el paso de Nuestra Señora por lo que resulta más pesado y expuesto en su conducción por la balumba, que hace el palio por sus grandes dimensiones y resultando además ridícula la ceremonia de la despedida que se viene verificando al terminar la Cofradía del Viernes Santo por la mañana, entre otras razones por carecer la Corporación de soldados romanos que serían los llamados a realizarla y no con el personal de nazarenos que no resulta apropiado y por otra parte la exposición que tienen de romperse o estropearse con esas carreras.*

*Solicitan:*

*de V.S. se sirva dar cuenta de esta instancia a la Corporación de su digna Presidencia al fin de que quede suprimida dicha despedida desde esta fecha para lo sucesivo. Dios guarde a V.S. muchos años. Utrera dos de Abril de mil novecientos once=”.*

Una semana después, el nueve de abril de 1911, Domingo de Ramos, fue acordada la supresión de la “Despedida”, con el argumento que era más pesado el nuevo paso de palio y se podía estropear con las carreras. Y es que la Hermandad había adquirido un nuevo manto bordado en oro y lo había ampliado con dos varales más, de modo que ya tenía ocho, en vez de seis.

Tal como dijimos en su momento, en este 1911, la Cofradía compró al valenciano Juan Bautista Gimeno este manto, que fue ampliado en 1923 junto con la adquisición, ese mismo año, del singular palio de malla dorada, que imitaba a los encajes de la mantilla española.

Antes de terminar con este capítulo, hubo un altercado, el Viernes Santo catorce de abril de aquel año, según nos cuenta Juan José de Quinta Garrobo, debido a que un Hermano, tras una accidentada estación por la lluvia, a la recogida, se subió al púlpito de la capilla y vociferó contra el Hermano Mayor.

La Junta de Gobierno acordó por unanimidad expulsarlo y el asunto llegó al Provisor del Arzobispado, que mandó un escrito aconsejando se arreglase el asunto de “manera menos grave”. No prosperó la recomendación, ya que hubo otras juntas, con visita de un representante de la Curia, comparecencia de los hijos del sancionado y de la autoridad civil. Al final, hubo una junta general en la que fueron expulsados todos, padres e hijos, por treinta y una bolas negras a cinco bolas blancas.

Como no ignoramos, aparte de la lluvia, los cambios siempre encuentran opositores, y si son de cuestiones arraigadas, como la implantación de un nuevo hábito nazareno y la supresión de las “Agachaditas” (o “Encuentro” o “Despedida”), con más motivo.

Con ello, se acabó con una tradición, que era una popular ceremonia, que le daba a la Cofradía personalidad propia e idiosincrasia, llenando de contenido pasionista la mañana del Viernes Santo de Utrera. Una idiosincrasia que se fue, para no volver y que atraía al público, como hemos visto en las fotografías.

Además, restaron singularidad a estas fiestas del pueblo, disminuyó su riqueza etnográfica, su identidad propia, confirmando -demasiadas veces- que la influencia sevillana es letal para estos asuntos, ya que los dirigentes eliminamos de un plumazo, si viene al caso, cualquier manifestación popular que nos parezca pueblerina u obsoleta, o que no esté dentro de nuestros gustos personales, haciendo desaparecer la empatía hacia el prójimo y sus preferencias, sobre todo, si el gran escaparate hispalense no lo ha mantenido. Esta sevillanización de la Semana Santa, ha ido creciendo hasta nuestros días y la está sufriendo media España, siendo sus consecuencias impredecibles<sup>15</sup>.

Pocos años después, aparecieron en el horizonte nazareno grandes cofrades como Antonio Torres Santiago Calvo de la Banda y Manuel Álvarez Guisado, entre otros, que consiguieron fuera considerada la década de los veinte una de las épocas más fructíferas de la Corporación y de nuestra Semana Mayor, hasta que llegaron los años treinta del siglo XX, que tantas calamidades trajo.

## NOTICIAS DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX Y DEL XXI. LAS “TRES CAÍDAS”, SU COMIENZO Y SU FINAL

**P**asaron los años de la supresión del “Encuentro”, unos sesenta y cinco, y de buenas a primeras, cuando casi nadie se acordaba ni sabía nada de las “Agachaditas”, surgieron las “Tres caídas”.

---

<sup>15</sup> A.H.N.P.J.N.U., Sección Secretaría, Legajo A-3. Cfr. CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, *op. cit. La Antigua Cofradía de los Nazarenos...*, p. 65, e “Idiosincrasia de la Semana Santa de Utrera”, en: *Vía Marciala*, nº 598-9, Utrera, Marzo y abril de 2014, pp. 7 a 14. Cfr. QUINTA GARROBO, Juan José, *Jesús Nazareno de Utrera. Capítulo VI. Tiempos adversos*, Utrera, 1997, p. 82.

Había cambiado la Cofradía en sus pasos, en sus enseres, en los hábitos de los nazarenos..., todo muy mejorado, más riqueza, más gente, más nivel, parecía otra ciudad, pero seguían la Hermandad y sus imágenes y, en el fondo, a pesar de todo, continuaba la esencia cofrade en torno al Nazareno y su bendita Madre.

Corría la década de los setenta y la cuadrilla de costaleros profesionales de Nuestro Padre Jesús Nazareno, dirigida por el ya veterano y querido capataz Enrique Melero Domínguez (fue nombrado para este cometido en 1955) simulaban caídas en la calle Pino (actual Fajardo) y en la Vereda (actual, San Juan Bosco), según testimonios orales.

Poco después, sobre 1976, en la Plaza de Santa Ana, a la altura de la confluencia de las calles Corredera con Vía Marciala, se dieron por primera vez, las “Tres caídas” del Señor, que fueron celebradas por el público y por los propios costaleros.

Fue el periodo en que gobernaba la Hermandad Francisco López Bonilla (desde el seis de mayo de 1970 al veintidós de junio de 1976) y Rafael Carro Arias de Saavedra (veintidós de junio de 1976 a diecinueve de octubre de 1987), que relevó al anterior.

En esos años, esta nueva ceremonia se consolidó, ya que la junta de gobierno, lo permitió sin mayores problemas. Por supuesto, como pasó con las “Agachaditas”, las actas de gobierno de la Hermandad contienen escasa información del novedoso ritual.

Poco después, llegaron los llamados hermanos-costaleros; concretamente, esta Cofradía fue la primera en incorporarlos en Utrera, imitando a Sevilla, que había dado este gran paso, a principios de aquella década.

Hablamos, en el caso de Utrera, de la cuadrilla de la Sagrada Oración de esta Hermandad de 1977. Al año siguiente, 1978, los hermanos-costaleros de Nuestro Padre Jesús, salieron por primera vez y se estrenaron en la nueva ceremonia.

La opinión pública y la de los costaleros y la de muchos hermanos era favorable de que siguiera repitiéndose anualmente al bajar la Corredera y poco antes de pasar el palquillo de autoridades de la Carrera Oficial. Otro sector más conservador, transigía sin tomar cartas en el asunto, fueran o no de la Clavería.

Con el tiempo, llegaron las nuevas reglas aprobadas por el Vicario General, el dieciséis de marzo de 1987, que, como las anteriores, tampoco trataron estos asuntos, y, también, pasaron otros hermanos mayores, como Manuel



Álvarez Núñez, Vicente Gómez Segura y Antonio Cabrera Rodríguez, que es quien modestamente escribe estas líneas.

Y las “Tres Caídas” apenas aparecían en los libros oficiales, y, además, tiempo había dado para ello, fueron perfeccionadas técnicamente por los costaleros, ya que al principio, los movimientos de cada una de las “Tres caídas” eran más bruscos, y con los años, se hicieron más suaves, de manera que no le hacían daño a las imágenes del Señor y del Cirineo, por la amortiguación que los costaleros consiguieron imponer en su hábil faena (repetimos, según información oral directa).

De los últimos veinte años, existen imágenes en vídeo que explican perfectamente en qué consistía la ceremonia, vista desde el exterior. El acto era sencillo y relativamente corto. No contenía apenas palabras, solo las voces del capataz de fuera, en los primeros años de Enrique Melero Domínguez, y, a su muerte, la de su hijo José Manuel Melero Montesinos.

Más la del capataz de abajo, que fueron varios, entre otros nos apuntan los nombres de Antonio Dionisio, Paco Paradas Muñoz, Juan González “el Cabo”, y Ojuez, aunque seguramente, en los primeros años, hubo algunos más, incluso desde fuera, pegados a los respiraderos laterales, como la del mítico costalero, ya retirado, Vicente González (padre de Juan González “el Cabo”), que iba de ayudante.

La escena comenzaba a la entrada de la susodicha plaza, que estaba repleta de público y que había llegado de toda Utrera y de los pueblos de la comarca, que según los medios municipales, se calculaba en varios miles de personas [Fig. 21].

El Señor había bajado la Corredera con “paso racheado y de frente”, al compás de la Banda de Cornetas y Tambores o de una Agrupación Musical, que fueron varias, entre ellas, la Victoria de Arahál y las utreranas de los Muchachos de Consolación, la Salud y la Vera Cruz. Tras una pequeña parada, para el descanso, daba comienzo la escenificación.

Para ello, tocaba la banda una nueva marcha y los costaleros marcaban el compás con “el lento”, conocido también, como “de costero a costero”. Entonces, el capataz de abajo, que iba normalmente en la trasera, mandaba hacer la Primera Caída, cuando estaban dando el paso derecho, con la orden “*vámonos con la primera... vamos*”: la cuadrilla de treinta y cinco hombres o de cuarenta hombres (depende de la época y del paso), caía doblando todos la rodilla con el izquierdo de manera suave.

Desde fuera, daba la sensación de que el Señor había caído en tierra, en la Tercera estación del Vía Crucis (en este caso, no importaba que llevara detrás el Cirineo). La reacción del público no se hacía esperar con sus grandes aplausos y su entusiasmo.

Exactamente igual ocurría con la Segunda Caída, que corresponde a la séptima estación, y con la Tercera Caída, que se representa en la novena estación.

Tras esto, el público, con aplausos y emocionado, despedía al Señor, que cogía camino en dirección a la Carrera Oficial, que estaba próxima, en el otro extremo de la plaza o en el inicio de la Fuente Vieja.

Y cuando se alejaba de aquel lugar, muchas de las personas asistentes estaban satisfechas de haber experimentado unas sensaciones únicas en aquel Viernes Santo, de manera que, en su interior, ya estaban pensando, según comentaban, de volver al año siguiente, para revivir tan emocionantes momentos de la piedad popular, que eran conocidos por muchos cofrades de la zona.

Tras esto, había entrado en la plaza, completamente, la banda del paso de Cristo, que era seguida por una larga fila de penitentas; detrás, venía el cuerpo de nazarenos de la Virgen, seguido del paso de palio con la Dolorosa, y la banda tras Ella.

Pero pasaron los años, un poco menos de cuarenta, más o menos treinta y siete, y cambiaron las generaciones y, con ellas, la manera de pensar y de entender la cofradía en la Mañana Santa.

En 2012 y 2013 volvieron las viejas ropas moradas de los nazarenos, parecidas a las que se suprimieron en 1911, y quedaron casi sin uso las blancas y moradas, que habían permanecido en vigor durante cien años.

Además, en este último año de 2013 la junta de gobierno que presidía como hermano mayor Francisco Javier Camacho, acordó suprimir las “Tres caídas”, con el argumento principal de preservar a tan venerada imagen.

La historia se volvió a repetir cien años después (¡vaya casualidad!), ya que las circunstancias del cambio de ropas penitenciales y de la supresión de las “Agachaitas” fueron muy similares a las del nuevo cambio de hábito y a la eliminación de las “Tres Caídas”. Dos ritos paralitúrgicos de la Calle de la Amargura que perdimos en Utrera y que aumentan las carencias de nuestra idiosincrasia en la religiosidad popular, que está

muy mermada, como tuvimos la ocasión de escribir en la revista local *Vía Marciala*<sup>16</sup>.

En este último caso de las “Tres caídas”, al menos, va a quedar este pequeño escrito que nos ocupa. Además, de la misma época en que sucedió y realizado por alguien que lo ha vivido en persona. De este modo, no hemos tenido que esperar a que transcurran más de setenta años, como ocurrió con las “Agachaditas”.

Hubo, como es normal, reacciones de todo tipo, y, sobre todo, un gran vacío de público por la zona de la Plaza de Santa Ana y de la Fuente Vieja, que también algunos han achacado al cambio de ubicación -en estos años- de la Carrera Oficial, primero al interior de la Fuente Vieja, próximo a la Plaza de la Constitución, y, después, al Altozano.

Terminamos con nuestro especial agradecimiento a las personas que nos han proporcionado las ilustraciones, como son José A. Sanmartín, María Luisa Doblado (viuda de Salvador de Quinta Garrobo), Eduardo González de la Peña, José Eduardo Trelles, Pepe Florido, José Giráldez, Esperanza Giráldez y resto de familiares de los fotógrafos antiguos mencionados.

---

<sup>16</sup> AA. VV., *Jesús Nazareno de Utrera*, Utrera, 1997, pp. 98, 176 y 178. Medios de comunicación y boletines de la Hermandad e información oral. Cfr. CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio, *op. cit. La idiosincrasia de la Semana Santa de Utrera...*



Fig. 1. Hermandad de la Santa Vera Cruz de Utrera. Ilustración del libro Gran Jubileo 2000 (dibujo Sanmartín).



Fig. 2. Hermandad de la Soledad de Utrera. Ilustración del libro Gran Jubileo 2000 (dibujo Sanmartín).



Fig. 3. Hermandad del Rosario de Utrera. Ilustración del libro Gran Jubileo 2000 (dibujo Sanmartín).



Fig. 4. Hermandad de Jesús Nazareno de Utrera. Ilustración del libro Gran Jubileo 2000 (dibujo Sanmartín).

Camdorse Enseñal. de verdadero amor,  
los unos A los otros, pidiendose perdon,  
si por descuido se vieren y enjurado,  
y allí luego se nos pedigue el mandato  
y el Hermano que faltare pague vna  
libra de cera y Aviendo faltado con ma  
licia vorno No con el...

Fig. 5. Reproducción parcial del capítulo III de las Reglas de los Nazarenos, 1586 (A. H. N. Madrid), donde se habla del “mandato” (foto A. Cabrera).

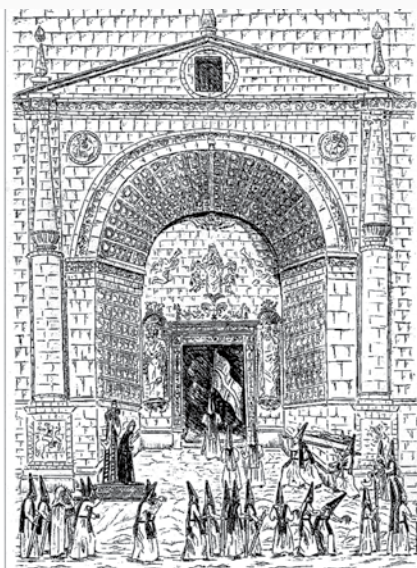


Fig. 6. Recreación de la Hermandad de la Soledad de Utrera, entrando en Santa María. Siglo XVI (dibujo Sanmartín).

Fig. 7. Recibo del predicador del Sermón de Pasión, 1853 (reproducción A. Cabrera).

Recibo de los tres Clavos y Sanguina  
de la Hermandad de N. Sra. Soledad Nazarena  
de esta Cita en la capilla de San Bartolome de esta  
Cita en cantidad de cien r. p. por el  
Sermón q. se predicó este año de la Sta. en la  
Cofradía y por q. conste así este q. firmo =  
Utrera 26 de Marzo de 1853.  
Juan de Santa Soledad  
Cof. Nazarenos



Fig. 8. Cofradía del Jesús de Utrera, en el Altozano, ca. 1900. Posible acto del Sermón de Pasión (Foto Deiró).



Fig. 9. Cofradía del Jesús de Utrera, en el Altozano, ca. 1900. Posible acto del Sermón de Pasión (foto Giráldez).



Fig. 10. Cofradía del Jesús subiendo por Ponce de León, ca. 1900 (foto Deiró).



Fig. 11. Cofradía del Jesús por la Vereda, ante la Casa de Surga, ca. 1900. Cruz de Guía o de la Toalla, joven vestida de Fe y paso de la Verónica (foto Deiró).



Fig. 12. Cofradía del Jesús por la Vereda, ca. 1900. Armaos y paso del Señor (foto Deiró).



Fig. 13. Cofradía del Señor, en el paso de Escamilla. Delante el capataz vestido de nazareno. Circa 1900 (foto Deiró).



Fig. 14. La Virgen en su palio y con san Juan, ca. 1900. Delante una representación de la Vera Cruz y las Marías (foto Deiró).



Fig. 15. Las Agachaditas, en la Vereda, antes de recogerse, ca. 1908-9 (foto Giráldez).



Fig. 16. Las Agachaditas, en la Vereda, antes de recogerse, ca. 1908-9. Los pasos se acercan y la tropa en medio (foto Giráldez).



Fig. 17. Las Agachaditas, en la Vereda, antes de recogerse, ca. 1908-9. Los armaos se interponen entre los pasos. San Juan acompaña a la Virgen (foto Giráldez).

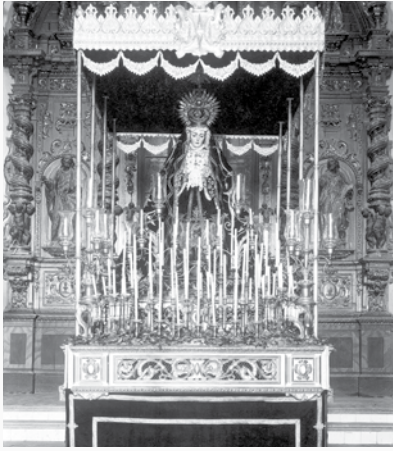


Fig. 18. La Virgen en su palio de plata ruolz y ocho varales, con el manto nuevo bordado por Gimeno, ca. 1915 (foto Giráldez).



Fig. 20. Nuestro Padre Jesús con su cruz de carey y túnica bordada, potencias y corona del siglo XVIII, ca. 1925 (Foto Sousa).



Fig. 19. Nuestro Padre Jesús en su paso estrenado en 1917, mirando al fotógrafo. Lo acompañan nazarenos con el hábito blanco y morado de 1911, años 20 del siglo XX (foto Giráldez).



Fig. 21. Las Tres caídas de Utrera, en la Plaza de Santa Ana, año 2010. Al fondo la Corredera (foto E. Trelles).



# EL DRAMA DE LA PASIÓN EN DOS HERMANAS DE LA CALLE DE LA AMARGURA AL CALVARIO

---

**Germán Calderón Alonso**  
*Profesor de Geografía e Historia*

## RESUMEN

**E**n esta pequeño estudio vamos a analizar las manifestaciones penitenciales de varias cofradías nazarenas, relacionadas con el Encuentro de Jesús con su Bendita Madre en la Calle de la Amargura.

Ya la hermandad de Vera-Cruz representó en un tiempo a San Juan acompañando a María en la Vía Dolorosa hacia el Encuentro con su Divino Hijo, pero fue un hecho circunstancial que no pasó de uno o dos años.

Esta iconografía se consagró en la hermandad del Gran Poder que, como su homónima sevillana, empezó en 1954 a procesionar la figura del Discípulo Amado acompañando a la imagen de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, escenificando el aviso de éste a María, escena que se ha mantenido hasta nuestros días.

Pero también dos cofradías penitenciales como son nuestra particular Piedad, la Amargura, y el Santo Entierro llevan en sus cortejos la figura de la Verónica que limpió el rostro de Jesús camino del Calvario, y la segunda cofradía además procesiona con Tres Santas Mujeres, las Tres Marías –Cleofás, Salomé y

Magdalena-. Además la Amargura en su Misterio llevó a San Juan Evangelista y Santa Marta efigies en mala hora desaparecidas.

Por otro lado, la Agrupación Parroquial de las Tres Caídas escenifica actualmente el Encuentro en la calle de la Amargura, la Cofradía de Jesús de la Pasión representa al Divino Nazareno acompañado por el Cirineo y, por último, el Santo Entierro sacaba *in illo tempore* el paso del Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, nuestra popular Tía Anica.

## INTRODUCCIÓN

**E**n una ciudad considerada tan pía como Dos Hermanas, con cuyo mundo devoto no ha podido ni el laicismo reinante ni las vicisitudes de los tiempos, varias han sido las cofradías relacionadas con el camino de la Pasión y con el Monte Calvario.

En efecto, la cuarta estación del viacrucis y cuarto dolor de la Virgen Nuestra Señora ha sido representando en nuestra ciudad por dos hermandades, una de las cuales, el Gran Poder, todavía lo escenifica.

Y en una de las cofradías más linajudas e importantes de Dos Hermanas, la de la Santa Vera-Cruz, parece ser que se representó un año o dos –existen fotografías de este momento- mientras que la ya citada del Gran Poder la sigue representando hasta nuestros días. Es, por ello, que vamos a hablar de estas dos cofradías en este sencillo trabajo sobre cofradías nazarenas, que forma parte de una obra de conjunto mucho más amplia.

Mas, también trataremos del Calvario, lugar donde acudían las cofradías nazarenas de Vera-Cruz y del Santo Entierro, de las representaciones simbólicas de las cofradías de la Amargura –la Verónica y las Tres Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad- y Santo Entierro -la Verónica, las Tres Marías: Magdalena, Cleofás y Salomé, y las Tres Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad-, de los pasos alegóricos –El Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, nuestra popular Canina o Tía Anica- y, en general, de otras manifestaciones típicas de la piedad nazarena, entendida esta última palabra como gentilicio de la ciudad de Dos Hermanas, el mítico lugar fundado por las hermanas Elvira y Estefanía, Teodora y Ángela o María y Ana Nazareno, hermanas o hijas de Gome o Gonzalo Nazareno.

Y empezamos, pues, por cómo se representa el camino del Calvario en nuestra importantísima ciudad, antaño floreciente villa y capital mundial de la aceituna de mesa, uno de sus mayores timbres de glorias junto a su acendrada religiosidad, no muy normal en una ciudad de su tamaño.

## LA REPRESENTACIÓN DEL ENCUENTRO EN LA CALLE DE LA AMARGURA EN LAS COFRADÍAS DE VERA-CRUZ Y EL GRAN PODER

**A**ntes de empezar a hablar de esta representación en Dos Hermanas, tenemos que dar unas nociones básicas sobre esta figuración, siguiendo los estudios básicos del profesor e historiador José González Isidoro, recientemente desaparecido.

Considera nuestro ilustre colega, que, en Sevilla, existen gran número de imágenes del Verbo Encarnado representado en los momentos culminantes de la Pasión. En ellas se ve Cristo interpretado de acuerdo con rasgos que nos remiten a los *Evangelios canónicos y apócrifos*.

Y señala, muy acertadamente, que, a partir de la Edad Media, se es propenso a sacar a la luz asuntos anecdóticos que no por ello carecen de humanidad y en algún caso de credibilidad.

Así acontece con el segundo misterio de la Hermandad del Valle, el del encuentro de Cristo con la Santa Mujer Verónica, cuya historia puede verse en la *Muerte de Pilato, el que condenó a Jesús* y en la *Venganza del Salvador* (XXV, XXIX y XXXII), aunque sujeto a las modificaciones hechas en el Medievo, según nos dice González Isidoro. Estos cambios trasladan la estampación del Santo Rostro al momento que estudiamos, al Camino del Calvario.

Igualmente, se encontraba el paso del Cristo del Perdón del Convento de San Francisco de Sevilla, Casa-Grande de los Franciscanos Observantes, donde se veía la IV estación del Vía Crucis, o sea, el Encuentro de Nuestro Salvador con su Santísima Madre en la Calle de la Amargura, en presencia del San Juan Evangelista y del Cirineo, según revela un grabado de Blas Amat de 1784.

José González Isidoro ignora si a la hora de salir se incorporaban al grupo las demás mujeres, siguiendo otro Evangelio Apócrifo, las *Actas de Pilato* (X, 1.Rec.B). Dice así: "*Juan al principio iba siguiendo el triste cortejo, pero*

*luego se fue corriendo a toda prisa a dar cuenta a la Virgen de lo que pasaba, pues se encontraba ignorante de ello. Al oír la Virgen el relato, quedó transida de dolor y se fue enseguida acompañada por Juan y por Marta, María Magdalena y Salomé, a la calle de la amargura. Al ver la comitiva, preguntó a Juan cuál era su Hijo. Él se lo señaló, diciéndole que era el que llevaba la corona de espinas y las manos atadas. La Virgen, que divisó a Jesús, cayó desmayada hacia atrás y estuvo bastante tiempo en el suelo. Cuando se reanimó, comenzó a prorrumpir una serie de estremecedoras exclamaciones y a golpear su pecho. Los judíos al ver este espectáculo, quisieron alejarla; pero María permaneció firme junto a su Hijo”.*

No obstante, el texto tuvo una mayor trascendencia de la que podía haber tenido en un principio. González Isidoro nos dice que inspiró los palios tan sevillanos de María con el Discípulo Amado o de María con Éste y la Magdalena, como en las Lágrimas de Los Caballos, el Valle de la hermandad homónima, el Loreto de San Isidoro y la Esperanza de Triana de la homónima, y hoy en el Sol, de la también homónima.

Esta última representación, todavía no existía cuando nuestro historiador escribió su famoso artículo y es, al fin y al cabo, la que ha vuelto a recuperar la iconografía, siendo significativo y loable que haya tenido que partir de una hermandad moderna.

En cambio, la primera variante sigue vigente en siete confraternidades, y el Evangelista Juan acompaña a Dolores y Misericordia en su Merced de Jesús Despojado, Amargura de la homónima hermandad, Gracia y Amparo de Los Javieres, Dulce Nombre de La Bofetá, Merced de Pasión, Concepción del Silencio y Mayor Dolor y Traspaso del Gran Poder. Tampoco se representaba aún a María con San Juan en los Javieres cuando nuestro historiador escribió su nombrado trabajo.

De todas formas, considera que en ninguno de estos pasos se sobrepasó el cénit estético-expresivo alcanzado por la Amargura, donde se representó el desvanecimiento de la Madre de Dios ante la noticia del Discípulo Amado<sup>1</sup>.

Y no queremos dejar de nombrar a la Virgen del Pasma, titular de la Real e Ilustre, Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Entrada en Jerusalén, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María

---

<sup>1</sup> Vid. GONZÁLEZ ISIDORO, José, “Los misterios procesionales de la Semana Santa sevillana: Iconografía e Iconología”, en: *Tabor y Calvario*, nº 15, Editores Joaquín José Rubio Puga y Joaquín José Rubio Pastor, Sevilla, 1991, pp. 56-69.

Santísima del Pasma, sita en su Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, perteneciente a la Parroquia de Santiago Apóstol, Iglesia Mayor de la Ciudad de Bollullos par del Condado.

Y es que María Santísima del Pasma, obra de Antonio Castillo Lastrucci, también representa, aunque sin la imagen de San Juan Evangelista, este momento del pasmo, del desvanecimiento que sufrió la Virgen Nuestra Señora ante la noticia que le dio el Discípulo Amado.

En Dos Hermanas, la primera hermandad que efigió el camino del Encuentro en la Calle de la Amargura fue la de la Santa Vera-Cruz, que parece ser que un año –o acaso dos-, como hemos dicho, sacó al Discípulo Amado acompañando a la Dolorosa del Mayor Dolor. De esta salida existen fotografías del San Juan Evangelista en el paso de palio con la Virgen.

Es esta rica y venerable cofradía la más antigua y, posiblemente, la de historia más interesante entre las diez penitenciales erigidas en Dos Hermanas –Borriquita, Cautivo, Presentación al Pueblo, Pasión, Oración en el Huerto, la Cena, la que nos ocupa, Gran Poder, Amargura y Santo Entierro-, a las que hay que sumar las cuatro agrupaciones parroquiales –Prendimiento, Misericordia, Tres Caídas y Humildad y Pilar de Montequinto- y las cuatro de gloria –Valme, Santa Ana, Rocío de Dos Hermanas y Rocío de Montequinto-, la Sacramental de la Parroquia Mayor y Más Antigua de Santa María Magdalena y la Agrupación Sacramental del Dulce Nombre de Jesús de la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva.

Pues bien, entre tal cantidad de hermandades y agrupaciones, veinte en concreto, destaca mucho la cofradía de la que hablamos por su llamativa historia, que para mal o para bien la ha llevado a estar siempre en el candelero.

De ella podemos decir que es ‘Cofradía de toda clase de gentes’, bello término con el que hemos visto llamada a la Cofradía de Jesús Nazareno de Zamora, a la que ya se le denominaba así en sus inicios en 1652.<sup>2</sup> Esta definición, con la que encabezamos un pequeño trabajo sobre la hermandad durante los siglos XIX y XX<sup>3</sup>, es aplicable según nuestra opinión a la cofradía.

Lo cierto es que la ‘Antigua y Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santo Cristo de la Vera-Cruz, María Santísima en sus Mis-

---

<sup>2</sup> Vid. VV. AA., *Semana Santa de Zamora*, Valladolid, 1971, p. 7.

<sup>3</sup> Vid. CALDERÓN ALONSO, Germán, “La Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Dos Hermanas durante los siglos XIX y XX. Religiosidad y Sociedad en una villa de la Campiña sevillana”, en: *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Contemporánea (IV)*, Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2003, pp. 41-50.

terios del Mayor Dolor y Asunción a los Cielos y San Sebastián Mártir', si por algo llama la atención es por haber aglutinado alrededor de sus sagrados titulares a las diversas clases sociales de la vieja villa, luego ciudad, a lo largo de su extensa trayectoria, que arranca del siglo XVI.

Ya sabemos que se conservan sus primitivas reglas, que fueron ordenadas el veinte de marzo de 1544, rigiendo la sede de los santos Leandro e Isidoro el cardenal Fray García de Loaysa, dominico (1539-1546), las cuales fueron aprobadas el diecinueve de enero por el Provisor y Vicario General del Arzobispado licenciado Cervantes, gobernando la misma sede Don Fernando de Valdés (1546-1568).

La hermandad se fundó en la Ermita de Santa Ana, patrona de la villa, pero pronto pasó a la de San Sebastián, en los ruedos de Sebastián. Hay que tener en cuenta que aún en sus cercanías se encuentran la calle del Ejido o Egido, llamado por nuestros mayores el Grande, y la Calle San Sebastián, acaso la arteria comercial más importante de la ciudad, llamada por los mismo el Ejido o Egido Chico.

Eran, pues, las tierras comunales de la villa de Dos Hermanas. Y en estos ruedos del Señor San Sebastián se levantaba la ermita de este santo mártir la cual el once de noviembre de 1567, día de San Martín de Tours –uno de los santos junto al nuestro San Germán de Auxerre más venerado en la Edad Media- la bendijo el obispo de Santiago de Chile Fray Hernando de Barriónuevo, rigiendo la sede hispalense el ya citado Fernando de Valdés.

Por cierto que, aunque no está tan claro el patronato como el de Señora Santa Ana, nuestros mayores siempre han dicho que San Sebastián, eficaz valedor contra la peste, al igual que San Roque –éste venerado en la Ermita de Santa Ana, aunque también tuvo imagen hoy desaparecida en San Sebastián- era el patrono de Dos Hermanas.

Recordamos que tres nazarenos tan castizos como eran Francisco –Curro- Salguero López, hermano mayor que fue del Gran Poder y hombre recio de misa diaria y acendrada piedad; nuestro abuelo Antonio Alonso Madueño, número 1 de Valme y 3 del Rocío, cofradía de la que fue teniente de hermano mayor, y su primo segundo Manuel Castro Caro, verdadera enciclopedia de temas cofradieros y número 1 del Rocío, afirmaban con otros muchos nazarenos el patronazgo del santo mártir de la persecución de Diocleciano, martirizado por el emperador Maximiano, que era coemperador con el primero, patronato que comparte con innumerables localidades.

Ahora bien, lo que sí es cierto es que aunque está documentada la celebración de su fiesta no lo está en cambio que procesionara.

Pues bien, en este 2019 estamos celebrando el CDLXV aniversario de la ordenación de las reglas, dato más antiguo que poseemos de la hermandad. El santo Cristo ha sido trasladado el dieciocho de noviembre desde su Capilla de San Sebastián hasta la de Santa Ana.

Al traslado, que ha sido multitudinario, han acudido tanto las viejas gentes del pueblo como las nuevas; todo un amplio elenco de gentes veracruzistas, adjetivo que se usa en Dos Hermanas para los pertenecientes a esta antigua y venerable cofradía de Vera-Cruz.

En Dos Hermanas es muy característico usar la palabra gente, de tan gran estirpe clásica, para designar a las familias. Cada gente tiene su apodo. Y lo tienen tanto las gentes antiguas como las modernas.

El que escribe estas líneas es de gente moderna por su padre, Manuel Calderón Martín, natural del lugar de Puerto de Béjar, en la provincia de Salamanca y obispado de Plasencia. Nuestro abuelo Germán Calderón Miña no tenía apodo a saber en su pueblo, el citado lugar.

Por nuestra abuela, María Martín Lomo, los Martín del mismo lugar eran conocidos por los ‘Mellizos’ por haberlos habido en la familia. Por nuestra madre, Francisca Alonso Muñoz, natural de Dos Hermanas, pertenecemos a las más antiguas familias de la ciudad. Nuestro abuelo, Antonio Alonso Madueño, es de la gente de los ‘Pelaos’, cuyo apellido matriz es Caro. Por su parte, nuestra abuela, Ana Muñoz Blanco, es de la gente de los ‘Blanquitos’, cuyo apellido matriz es el utrerano Blanco.

Pero a lo que íbamos, alrededor del Cristo se han visto estos días y, muy especialmente, este día citado dieciocho, a todas las clases sociales de la sociedad de la Dos Hermanas de la Edad Contemporánea, aunque la mayoría de las familias hayan ya abandonado su oficio.

Se han visto grandes labradores, pequeños labradores –llamados en Dos Hermanas pelantrines y manchoneros, palabra esta última que se usa en Dos Hermanas para denominar a los hortelanos-, toneleros, aceituneros, carpinteros, mecánicos, historiadores, abogados, constructores, músicos, empresarios de todo tipo, informáticos, médicos, libreros y un largo etcétera.

Y es que Vera-Cruz, ‘cofradía de todas clase de gente’, reúne las tres clases sociales fundamentales: la clase alta, la media, en todas sus variedades, y la obrera. Así ha sido siempre. Por otra parte, en su junta de gobierno, la ‘mesa’,

como se ha llamado clásicamente en Dos Hermanas, se han encontrado cofrades de todas las clases sociales, bien que haya habido una tendencia a que el cargo de hermano mayor lo ocupe en ocasiones un hermano acaudalado, lo que no ha sido siempre. De todas formas, recuerda un poco a la Macarena sevillana, donde a pesar del poder de los hermanos del Mercado de la Encarnación desempeñaba el cargo de hermano mayor un hermano de clase alta.

Pues bien, Vera-Cruz es la primera hermandad que efigió el camino al Encuentro en la Calle de la Amargura.

El inventario de la Parroquia de Santa María Magdalena de 1921 nos dice que el retablo de San Sebastián había sido restaurado recientemente. En su centro se hallaba el Santo Cristo y a los lados, en urnas de cristal, la Virgen y San Juan Evangelista. Remataba el retablo la imagen del Mártir San Sebastián.

El inventario de 1950 experimenta cambios. Siguen en su lugar el Santo Cristo y María Santísima. Igualmente se menciona al Evangelista, mas una tachadura posterior indica que ha sido sustituido por la agustina Santa Rita de Casia.

En el presbiterio, y sobre pedestales, se encontraban las imágenes de San Roque, al que antes hemos aludido, y San Rafael. San Sebastián seguía rematando el retablo. San Roque y San Rafael fueron vendidos a un anticuario en los años cincuenta del siglo XX, lo que fue una pérdida irreparable aunque no tuvieran mucho valor.

Pero nos interesa especialmente, y volvemos a él de nuevo, el San Juan Evangelista. Como hemos dicho, acompañó a la Virgen en su salida procesional, formando el grupo del camino al Encuentro en la Calle de la Amargura, centro de este trabajo y del congreso que lo ha generado.

Como se ha visto *supra* se cita por vez primera en el inventario parroquial de 1921, y por última en el inventario parroquial de 1950. Los autores del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*, que fueron José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, lo citan en 1951 en el volumen III, editado en Sevilla en 1951.

En él, dicen de las imágenes de la cofradía tanto del Cristo, como de la Virgen, como del San Juan Evangelista, que carecían de mérito, aunque serían para las necesidades del culto. Se trata de un juicio a nuestro parecer equivocado.

En cuanto a la Virgen, ha sido atribuida cansinamente a Luisa Roldán ‘La Roldana’ (1654-1704), según decía nuestro hermano Manuel Ramos que



habían dicho los peritos del arzobispado –que no serían otros que los anteriores historiadores del Arte que tan poco mérito le vieron-, y a Juan de Astorga (1779-1849).

El *Inventario Artístico de Sevilla y su provincia* se limita a indicarnos que es obra del siglo XVIII y se trata de una Dolorosa de candelero que mide 1'52 metros. Ahora bien, nosotros, siguiendo al llorado profesor González Isidoro, la encuadramos en esta última cronología, concretamente a fines de la centuria dieciochesca.

Lo cierto es que Nuestra Señora tiene una faz aniñada, hermosísima y que ejerce un gran atractivo sobre el fiel que la contempla. Nos muestra un contenido dolor, facciones enormemente correctas y pestañas de pelo natural y ojos vítreos, en la habitual línea barroca.

La extrema finura de su cara, delgada y de suaves tonos, nos remite a la estética rococó, de la que sería muestra de gloria la Divina Pastora de la ciudad obra de José Montes de Oca (1668-1748), venerada en la Parroquia Mayor de Santa María Magdalena, iconografía que se extiende por España durante el siglo XVIII.

La verdad, es que, ciertamente, en muy probable que jamás se pueda proporcionar una cronología totalmente exacta de la efigie. En acta del diecinueve de agosto de 1921, que ya hemos sacado a la luz, se habla de bendecir el domingo siguiente una nueva imagen de María Santísima que había sido comprada recientemente.

La verdad es que fue adquirida en circunstancias rocambolescas, pues se adquirió en la sevillana Casa de los Artistas –antigua casa de los Marqueses de Torrenueva-, frontera a San Juan de la Palma, al tallista Juan Pérez Calvo, de cuyos talleres salieron entre otros en 1945 el paso de misterio de la ‘Bofetá’ y en 1953 el de Santa Marta. Costó al parecer 150 pesetas. Se compraron la cara y las manos.

En cuanto al San Juan que acompañó, como se ha dicho arriba, a Nuestra Señora en su paso de palio, se regaló a la Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús en la Sagrada Entrada en Jerusalén y Nuestra Señora de la Estrella, conocida por los castizos como ‘La Borriquita’, aunque también es llamada ‘La Estrella’.

Esta cofradía fue fundada por el párroco de la Iglesia Mayor de Santa María Magdalena, a la sazón única de la villa, José Ruiz Mantero, en 1953, con el concurso de la Acción Católica y el Magisterio Local.

La moderna hermandad le adjudicó el papel de hebreo en su paso de Misterio y así ha seguido hasta que ha sido retirado del paso al igual que una mujer hebrea que también salía en las andas.

Y lo cierto es que hay que lamentar su pérdida y muy a pesar de su tan cacareada fealdad, a la que tanto ha contribuido la leyenda urbana todavía más propagada por los cofrades de la Borriquita que por los de Vera-Cruz, conocidos en Dos Hermanas, como ya hemos dicho, por veracruzistas.

Lo más plausible y laudable es que sea sustituido, a pesar del paso de los años, por otra efigie del Discípulo Amado que llene el indudable hueco que su ya lejana ausencia ha dejado en San Sebastián. En ello estamos como cofrade de Vera-Cruz y fiscal de su mesa<sup>4</sup>.

Mas la confraternidad que hoy efigia mejor el camino al Encuentro en la Calle de la Amargura es la 'Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso y San Juan Evangelista'.

Fue fundada esta cofradía el viernes diez de febrero de 1899 por un grupo de feligreses de la Parroquia de Santa María Magdalena, única de la villa, devotos del 'Señor de Sevilla'.

Regía a la sazón la sede sevillana el Cardenal Beato Marcelo Spínola y Maestre (1896-1906), artífice por cierto de la concordia en 1903 entre el Gran Poder y la Macarena, que puso fin a la enemistad entre estas dos grandes cofradías sevillanas.

Entre los fundadores, se encontraron tanto personas pertenecientes a viejas gentes de la villa como a gentes forasteras, unidos en amor y compañía en su devoción al Señor de San Lorenzo. Es curioso que el mimetismo llega hasta a tomar como titular a María bajo la advocación del Mayor Dolor y Traspaso.

A lo largo de 1900, se mandó ejecutar la sagrada imagen de Jesús del Gran Poder al escultor sevillano Manuel Gutiérrez-Reyes Cano, el cual la entrega a la confraternidad en 1901, siendo bendecida en los días anteriores a la Semana Santa.

Se talló siendo hermano mayor José Plaza Rodríguez y benefactor de la corporación Francisco Ávila y Ramos, que también fue hermano mayor, y

---

<sup>4</sup> Vid. CALDERÓN ALONSO, Germán, *Apuntes histórico-artísticos sobre cuatro templos nazarenos y evolución de las devociones en Dos Hermanas*, Excelentísimo Ayuntamiento de Dos Hermanas, Dos Hermanas, 1992, pp.103-123.

en cuya capilla de su Hacienda de San Antonio al sitio del Arenal residió la hermandad hasta su traslado a la Capilla de las Ánimas Benditas de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena en 1907.

Pero volviendo al Dulcísimo Nazareno, diremos que se trata de una bellísima efigie de Jesús Camino del Calvario yendo bajo el peso de la Cruz. Según Teresa Laguna Paul, muestra influencias de Juan de Mesa aunque dentro de una estética plenamente decimonónica.

Según la citada historiadora del Arte, presenta los mismos rasgos positivos en la disposición del cabello pero con rizos menos quebrados. Su pálida policromía entraría más en la estética del momento de su ejecución.

Cree Laguna Paul que estuvo inspirado evidentemente en modelos de Mesa y que, aunque en un primer momento recuerda por su rostro sereno al portentoso Gran Poder, Señor y Rey de Sevilla, se parece más a la Buena Muerte de la cofradía universitaria de los Estudiantes<sup>5</sup>.

Evidentemente se trata de una autorizadísima opinión, pero lógicamente se puede prestar a discusión. Ya, en su tiempo, dijimos, y nuestra opinión no puede tener tanta validez pues no somos un historiador del Arte, que vemos, ciertamente, influencia de Juan de Mesa, pero que, en cambio, no apreciamos tan claramente la influencia del Gran Poder.

Por otro lado, acaso se parezca más al Crucificado universitario de la Buena Muerte, bello y apolíneo donde los haya, imagen, por otra parte, sumamente imitada sobre todo por Antonio Castillo Lastrucci (Cristo de la Misericordia de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cantillana, Cristo de la Buena Muerte de la Real Colegiata de San Hipólito de Córdoba, Cristo de la Buena Muerte de la Parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera...).

A este respecto, y ya lo dijimos en su tiempo, habrá opiniones para todos los gustos y cada crítico de arte e incluso cada cofrade tendrá la suya que puede o no coincidir con la de los otros. Particularmente y no queremos caer en el más descarado chauvinismo, vemos la efigie del Divino Jesús del Gran Poder nazareno, muy original y no le vemos parecido con ninguno conocido y menos con los de las localidades cercanas, como también dijimos en su día (Sevilla, Utrera, Alcalá de Guadaíra, Los Palacios y Villafranca de la Marisma, Coria del Río, Mairena del Alcor, El Viso del Alcor, Carmona, Arahal, etc.).

---

<sup>5</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa, "Manuel Gutiérrez Cano", en: *Madrugada*, Hermandad del Gran Poder, Dos Hermanas, 1984, pp. 16-17.

En Sevilla, Coria del Río y Los Palacios y Villafranca de la Marisma existen Nazarenos con la advocación del Gran Poder. En Sevilla nace la advocación que se imita en Dos Hermanas y Coria del Río.

Es curioso nuestro caso, pues se funda en nuestra villa primeramente una cofradía de Vera-Cruz, en segundo lugar otra del Santo Entierro y en tercero una de la Oración en el Huerto, cuando lo normal es que se funde una del Dulcísimo Jesús Nazareno camino del Calvario con la Cruz a Cuestas.

Tenemos que esperar a fines del XIX para que nazca y surja, no con la simple advocación de Nuestro Padre Jesús Nazareno sino con la típicamente sevillana de Jesús del Gran Poder, devoción a la que, por cierto, dio un gran impulso el Beato Diego José de Cádiz (1743-1801), el gran misionero capuchino, gran devoto también por cierto de Nuestra Señora de la Paz, patrona de Ronda, donde falleció.

En Los Palacios y Villafranca de la Marisma es significativo que se muda la advocación de Nuestro Padre Jesús Nazareno en Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, lo que nunca hemos logrado comprender a pesar de las muchas explicaciones que nos han dado.

A pesar de las muchas imágenes de Jesús del Gran Poder, en su mayoría titulares de cofradías modernas que siguen el modelo de la gran cofradía sevillana, ejemplo para todas, a nadie se le oculta que lo que más abundan son cofradías de Jesús Nazareno, desde El Silencio y la O en Sevilla a la no reconocida del Nazareno que sale con la Virgen de la Humildad en el Polígono de San Pablo, concretamente de las inmediaciones de la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar, en la misma capital, a las importantísimas cofradías del Nazareno de tantas localidades del arzobispado, a las que hay que sumar las numerosísimas cofradías de fuera del arzobispado hispalense que se extienden por toda España y por todo el orbe católico y de la que es ejemplo la Real Hermandad de Santa Cruz y Señor de los Pasos de Gracia, que organiza la más importante procesión cuaresmal de Lisboa el segundo domingo de Cuaresma, la cual el diecisiete de marzo de 2019 presidió Manuel Clemente, cardenal-patriarca de Lisboa, y a la que acudió el presidente de Portugal Marcelo Rebelo de Sousa.

En efecto, las españolas cofradías del Nazareno son llamadas en Portugal del ‘Señor de los Pasos’, de ahí que en la pacense ciudad de Olivenza, que fue portuguesa, el patrono se llame con este bello y consolador título y salga como es costumbre en Portugal –por ejemplo en las tierras del Algarve, en Castromarín y Tavira- el Domingo de Pasión.

También este Domingo de Pasión, conocido en la ciudad huelvana de Ayamonte como 'Domingo de Señas', sale Nuestro Padre Jesús Nazareno, Padre Jesús de la Villa, trasladado por la mañana desde su Capilla de María Santísima del Socorro hasta la Parroquia de Nuestro Señor Salvador del barrio de la Villa y vuelve por la tarde a su templo.

Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Dos Hermanas excede con mucho según opinamos en su tiempo a otras obras del imaginero romántico y es un perfecto y terminado modelo de hermosura física, orlado de una profunda majestad y dulzura, como le corresponde al misterio de su consoladora advocación, el Gran Poder del Verbo Encarnado, la Epifanía o manifestación al género humano, singularmente a la gentilidad, a los Magos de Oriente, en suma a los no pertenecientes al pueblo elegido de Israel...

Llama la atención también su bien labrada cabellera y la dulce hermosura de su mirada, que traspasa al fiel que la contempla, siendo quizá ésta una de sus principales características.

Tiene, de la misma manera, una destacada expresión de dolor, aunque sin embargo ésta no es su principal característica como puede ocurrir con otras imágenes de la ciudad como Jesús Cautivo, Jesús de la Presentación al Pueblo, el Nazareno de la Pasión o Jesús Orando en el Huerto.

Su barroquismo, por otro lado, no está muy acentuado. Nos gustaría, de la misma manera, reseñar que en la madrugada del diecinueve de julio de 1936, luctuosa jornada en la que fue incendiada la Parroquia de Santa María Magdalena por las turbas marxistas, lo puso a salvo, sacándolo del templo, el que fue hermano mayor de su hermandad Diego Santana Bautista, natural de Benacazón y gran devoto de la Virgen de las Nieves, patrona de esta villa, y lo depositó en casa de su camarera Manuela Ezquerro en la Calle Santa Ana, mientras que la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso fue llevada a casa de su camarera Carmen Márquez Palacios, mujer de Francisco Valera Mensaque, en la Calle Nuestra Señora de Valme, conocida como Real Sevilla.

En cuanto a la Virgen, representa con San Juan el momento en que éste le avisa de que Jesús camina por la Calle de la Amargura y debe marchar a su Encuentro, a esa cuarta estación del viacrucis y cuarto dolor de Santa María Nuestra Señora, tema de este congreso.

La imagen de la Virgen fue realizada también por Manuel Gutiérrez-Reyes Cano en 1902. Vemos a la Señora en su mayor tristeza, en el momento de más hondo desconsuelo al contemplar el profundo y gran dolor de su Hijo.

Creemos que la efigie se aleja bastante de los moldes o prototipos a los que nos ha habituado la imaginería sevillana. En ella, existe una exaltación del sufrimiento que, a lo más, nos remite a la manera de trabajar de José Montes de Oca –autor por cierto en *Dos Hermanas* en 1743 de la Divina Pastora, que policromó José Nodola, titular de su cofradía, hoy fusionada con la Sacramental y la de Ánimas de Santa María Magdalena-.

Existen imágenes muy parecidas, obras también del mismo artista, como son la Virgen de los Dolores, titular de la ‘Real y Primitiva Hermandad de la Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo y Fervorosa, Antigua e Ilustre Archicofradía Servita de Nuestra Señora de los Dolores, Patrona y Alcaldesa Perpetua de la Rinconada’ o la Virgen de las Lágrimas de Marchena, titular de la ‘Archicofradía del Santísimo Sacramento, Pontificia y Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de las Lágrimas, Nuestra Señora de los Remedios y San Juan Evangelista’, sita en la Parroquia de San Miguel.

La primera es de 1860, identificada como obra de Manuel Gutiérrez Reyes Cano por las iniciales que tiene grabadas en su busto, *MGC*. La segunda dolorosa fue ejecutada, al igual que San Juan Evangelista en 1860 por Manuel Gutiérrez Reyes Cano y ambos, junto al Dulcísimo Jesús Nazareno –obra anónima del último tercio del siglo XVI y principios del siglo XVII- efigian perfectamente el Encuentro en la calle de la Amargura en esta villa ducal llena de tradiciones que es Marchena, capital que fue de los estados de los duques de Arcos de la Frontera, señores de la villa.

Pero nos toca hablar de la imagen de San Juan Evangelista. Se enmarca en la producción habitual de su artífice, el prolífico imaginero alcalaense Manuel Pineda Calderón, uno de los grandes imagineros que se ocupó de reponer las imágenes que habían sido quemadas o destrozadas durante los trágicos sucesos de la II República y Guerra Civil o de realizar imágenes para las nuevas cofradías fundadas durante el Nacionalcatolicismo.

La efigie nazarena es muy similar a otras de su autor de idéntico tema, como por ejemplo la de las cofradías de la Amargura y Santo Entierro de Alcalá de Guadaíra, la del Cristo de la Esperanza de Arahal, la de la Veracruz de Mairena del Alcor, la del Nazareno –El Silencio- de Constantina o la del devotísimo Jesús Nazareno de la Fuensanta de Morón de la Frontera, por poner sólo seis ejemplos.

En cambio, se parece menos a la del Nazareno de Mairena del Alcor, al dormido de la Oración en el Huerto de Dos Hermanas o al del misterio de

la Entrada en Jerusalén de nuestra misma ciudad. Igualmente el prolífico escultor alcalaño realizó otro para la Parroquia de Nuestra Señora del Camino de la localidad de La Albuera, en la provincia de Badajoz.

La efigie nazarena fue realizada en 1954 y bendecida el siete de marzo del citado año mariano universal por el párroco, concretamente cura ecónomo de Santa María Magdalena, que sustituía al desaparecido prematuramente José Toscano, José Ruiz Mantero, de tan feliz memoria, luego párroco del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla.

Fue donada por el benemérito cofrade y teniente de hermano mayor honorario el farmacéutico Luis Romero Encinas, que también donó la túnica y el mantolín. Costó 1.000 pesetas. Este importante hermano estaba casado con la hasta su muerte camarera de Jesús del Gran Poder, doña Josefa Gallas Novas, la conocida doña Pepita, natural de Pontevedra y camarera que fue de su patrona Nuestra Señora del Refugio y Divina Peregrina. Era, por cierto tía del ministro franquista Pío Cabanillas Gallas, y tía abuela del ministro del PP Pío Cabanillas Alonso, lo que da una idea de la influencia de la familia de doña Pepita no sólo a nivel local, que era mucha, sino también a nivel nacional.

Al solemne acto de la bendición asistió ‘la junta o mesa de gobierno’, presidida por su benemérito hermano mayor, Diego Santana Bautista, y demás oficiales que la conformaban, amén de numerosos hermanos y devotos del Señor.

El discípulo amado ya sabemos que aparece joven, como es normal en su iconografía, excepto cuando se le representa escribiendo en Patmos, etapa en que era ya de edad propecta. Consuela a María, a la que acompaña en el paso de palio.

El citado misterio se inspira, como ya hemos dicho, en las apócrifas *Actas de Pilatos* (X, 1, Rec. B. Este estremecedor y emocionante episodio inspiró las ‘sacras conversaciones’, a las que estamos tan acostumbrados, y de la que son ejemplos en Dos Hermanas ésta del Gran Poder y la que hemos citado de Vera-Cruz, bien que ésta durará poco tiempo, usándose el San Juan veracruzista para acompañar al Cristo en el retablo mayor de San Sebastián, junto con la Virgen del Mayor Dolor, es decir, para un culto interno y, luego, como hemos visto, para hebreo en el paso de la Entrada en Jerusalén, hasta que, inopinadamente ha sido retirado por la Cofradía de la Borriquita.

Pero, como bien dice el desaparecido José González Isidoro, tan experto por cierto en la iconografía e iconología de la confraternidades de Veracruz –veracruzista según este peculiar adjetivo usado en Dos Hermanas- y el Gran Poder de nuestro pueblo, el cénit de esta iconografía se alcanza en la portentosa y bella hasta extremos difícilmente igualables Virgen de la Amargura de Sevilla donde se llega, como ya se ha dicho, a representar el pasmo o desvanecimiento de la *Theotókos*, de la Madre de Dios.

Como ya hemos dicho igualmente, la advocación más relacionada con esta cuarta estación del viacrucis y cuarto dolor de Nuestra Señora es la de la Virgen del Pasma del Nazareno de la bella ciudad onubense de Bollullos par del Condado.

Mas, volviendo a Dos Hermanas, hay que sumar que esta efigie nazarena de San Juan Evangelista, de la que hablábamos *supra* es, según nuestro parecer, la más lograda representación escultórica de los apóstoles que atesora nuestro pueblo y que se reparten por varias iglesias.

La imagen recibiría culto en la Capilla de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, en la nave de la Epístola de la Parroquia de Santa María Magdalena, donde se encontraba el Señor y la Virgen y que antes de la Guerra Civil no existía pues sólo existía una pared, donde se veneraba un retablo con un cuadro del Ecce-Homo, que desapareció en la contienda fratricida. Se preveía, como efectivamente fue, que procesionaría con el permiso de la autoridad eclesiástica con la Virgen en su paso, componiendo, pues, la aludida sacra conversación.

Es muy importante que la hermandad se comprometió y obligó a celebrar en su capilla –todavía como es sabido no se decían las misas *coram populo* sino *versus altare*- una misa cantada en honor del Evangelista todos los años el día de su fiesta, o sea, el veintisiete de diciembre.

El acta de bendición de la efigie la firmaron el párroco, José Ruiz Mantero, y el director espiritual de la hermandad, el coadjutor José María Buces García, y los oficiales.

En 1982 la efigie del Discípulo Amado fue sometida a una restauración por el imaginero Jesús Santos Calero, que no fue del agrado de la hermandad. Se restauró de nuevo por el imaginero Adolfo Castillo Muñoz al año siguiente, acabándose este trabajo en diciembre de 1983.

A fines de 1999 fue sometido a una nueva restauración por el profesor de Bellas Artes y reputado imaginero Juan Manuel Miñarro López. Estas



labores consistieron en la ejecución de un nuevo cuerpo anatomizado en madera de cedro, incluyéndose una peana nueva.

Como es sabido, la Cofradía de Jesús del Gran Poder se trasladó el veintinueve de octubre de 1995 a su nueva Capilla de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, en la feligresía de Santa María Magdalena.

Pero dejemos las dos importantes cofradías del Jueves Santo y la Madrugada del Viernes y hablemos de cómo se refieren al Encuentro en la Calle de la Amargura la cofradía de la Tarde del Viernes, la Amargura, y la de la tarde del Sábado, el Santo .ro.

## EL ENCUENTRO EN LA CALLE DE LA AMARGURA EN DOS COFRADÍAS SEÑERAS: AMARGURA Y SANTO ENTIERRO

**E**n este apartado, vamos a ver cómo se refieren a la Calle de la Amargura los cortejos de dos importantes cofradías nazarenas, la Amargura y el Santo Entierro. Primeramente hablaremos de la Cofradía de la Amargura.

Se funda esta popularísima cofradía en la Parroquia de Santa María Magdalena en el año 1952 por el gremio de toneleros, siendo su principal fundador el gran vestidor y exornista de carretas del Valme José Caro Arias, al que apoyó el citado párroco José Ruiz Mantero.

Se estableció en 1955 en Capilla de las Escuelas Parroquiales en la barriada del Cerro Blanco, una de las más humildes de Dos Hermanas. En 1965 salió de este último templo ante su ruina y la imagen anduvo de casa en casa con períodos en que se veneraba en Santa María Magdalena. Por fin el veintidós de marzo fue trasladada a la nueva capilla, sita en la popular y populosa barriada de la Costa del Sol.

El misterio que efigia la cofradía es el de María sosteniendo el cuerpo de su Hijo inerte. La Virgen, de gran belleza y majestad, es obra de Manuel Pineda Calderón, muy restaurada primeramente por José María Cerero Sola y luego por Manuel Carmona Martínez en 1987, que afirmó que la Virgen podía ser obra antigua adaptada por Pineda Calderón.

El Cristo, magnífica obra neobarroca de exaltado patetismo y gran hermosura, que recuerda la escuela vallisoletana de Gregorio Fernández, fue

ejecutado por el nombrado Manuel Carmona Martínez en 1992, y sustituye a uno anterior de Manuel Pineda Calderón, hoy venerado en el Monasterio de San José de Madres Carmelitas Descalzas de nuestra ciudad, en cuya clausura se custodia. También acompañaban a los titulares unas imágenes de San Juan Evangelista y Santa Marta hoy desaparecidas.

Hoy la confraternidad se titula 'Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz y Nuestra Madre y Señora de la Amargura y Santa Ángela de la Cruz'.

Y es importante consignar que rinde culto a una pequeña imagen de Sor Ángela de la Cruz, fundadora de la congregación franciscana llamada Compañía de Hermanas de la Cruz, puramente sevillana y muy enraizada en nuestra tierra. La imagen es del imaginero local Vicente Mallofret Cebolla.

Y la Amargura saca en su procesión representaciones simbólicas, concretamente las tres Virtudes Teologales, propias de Dios, como son la Fe, la Esperanza y la Caridad, y la Santa Mujer Verónica, que según los *Apócrifos* enjugó el rostro de Jesús en el Camino del Calvario, por tanto plenamente relacionado espacialmente con el Encuentro en la Calle de la Amargura.

En segundo lugar, hablaremos del Santo Entierro. Es esta una de las más antiguas cofradías de la villa y la segunda entre las penitenciales. Aunque en tiempos pretéritos residió en su Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, se trasladó a Santa María Magdalena.

No queremos entrar en el larguísimo debate sobre la ubicación de la capilla de esta vieja confraternidad. Sólo diremos que celebraba dos procesiones, una la del Viernes Santo con Jesús Yacente, imagen articulada que servía para la ceremonia del Descendimiento que se hizo hasta 1927 exclusive. En esta piadosa ceremonia, exagerada, barroca y emotiva hasta el extremo tal era el jaleo que se formaba que la piedad también exagerada pero ilustrada y comedida de los oficiales de la mesa de la hermandad, presididos por el párroco, el culto Manuel García Martín, cura propio y licenciado en Sagradas Escrituras, hizo que se acabase terminando así con una de nuestras más venerables tradiciones.

Al parecer, los varones timoratos que representaban a Nicodemo y José de Arimatea eran los Tinocos, familia de sacristanes del templo parroquial y de la Capilla de San Sebastián, y después aparecían las diversas figuras alegóricas –las Tres Marías, la Santa Mujer Verónica y las Tres Virtudes Teologales Fe, Esperanza y Caridad-. Ante el Descendimiento del más Límpido Cordero a las matronas de la villa le daban torozones.

Es tradición que a la primera que le daba era a nuestra tía María Caro Díaz, a la que seguían los de otras muchas mujeres.

Así pues, se suprimió, en mala hora, el Descendimiento que se ha conservado en otros pueblos, no tantos como quisiéramos. Lo hemos conocido en la cercana Mairena del Alcor y era una ceremonia emotiva, efectista y sumamente piadosa que recordamos con mucho cariño.

La otra procesión era la del Domingo de Resurrección, en que parece ser que sacaban un Resucitado de gran tamaño junto a la Virgen de la Soledad vestida de gloria. Por último en los años setenta del pasado siglo salía con una pequeña imagen del Resucitado -al que hoy dan ferviente culto con una solemnísimas función el Domingo de Pascua de Resurrección-.

Procesionaba acompañado de la Soledad, vestida con la saya cruda bordada en oro y sedas de la Virgen del Rosario de Oración en el Huerto y el manto verde de la misma. Pero esta procesión se ha perdido -salió el último año en 1972- y lamentablemente hay pocos indicios de que vayan a recuperarla, lo que sentimos profundamente, sobre todo por la hermandad.

También desfilaba, cuando salía el Viernes Santo, con el paso alegórico del Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, la popular Canina, conocida también en nuestro pueblo como ‘Tía Anica’, como si fuera una más de la familia. No se ha recuperado el que salga en la procesión.

A ella se le cantaba una chusca y popular saeta que decía: “¿*Dónde vas muerte pelona / con la mano en la guadaña / y la otra en la mejilla? / Ven-go de segar garbanzos / de cortijo Carretillas*”, aludiendo al Cortijo Maestre Carretillas de Alcalá de Guadaira, propiedad de la familia Maestre. Es otra asignatura pendiente de la confraternidad procesionar este paso alegórico, que salió por última vez en 1957.

Hoy la hermandad, fundada en un momento desconocido del siglo XVI, se titula ‘Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, Santo Entierro y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Soledad’.

El Cristo Yacente, de gran belleza y exaltado patetismo, es obra neobarroca de Juan Manuel Miñarro de 1995, inspirado, como reconoce su autor, en modelos vallisoletanos como las obras de Gregorio Fernández.

Sustituye a uno de Olot que a la vez sustituyó a otro de pasta, desaparecido en circunstancias rocambolescas, que era el que se usaba en la ceremonia del Descendimiento.

El Resucitado parece obra de fines del XVIII o incluso obra romántica del siglo XIX. En cuanto a la imagen de la Virgen, se suele decir que data del siglo XVII. Fue restaurada por el artista local José Luis Ferrer de Couto Lamas en 1940. Luego ha sufrido otras intervenciones.

Varias características podemos notar en esta bella dolorosa nazarena como la belleza de sus rasgos, de ojos grandes ligeramente almendrados, boca entreabierta y fina nariz, su policromía de carnaciones rosáceas y que expresa muy correctamente el dolor de la Madre por el Hijo muerto.

Pues bien esta cofradía tiene relación con el Encuentro en la Calle de la Amargura en que la acompañan, lo que no acontece en la Amargura, las Tres Marías –Magdalena, Salomé y Cleofás- que se encontraron con el Señor herido y cargado con la Cruz en la Vía Dolorosa. También forma parte del cortejo, como sucede en la Amargura, la Santa Mujer Verónica que limpió su rostro en el que se estampó su Santa Faz. Por último, salen las Tres Virtudes Teologales -Fe, Esperanza y Caridad- como pasa en la Amargura.

## EL VIACRUCIS Y PASIÓN Y TRES CAÍDAS

**T**ambién queremos decir en antepenúltimo lugar algunas palabras sobre el viacrucis que nació en la Parroquia de Santa María Magdalena y llegaba hasta el Calvario, donde se levantaban tres cruces que cuidaba nuestra tía Patrocinio Caro Díaz.

Las estaciones se encontraban en los siguientes lugares: la primera en Santa María Magdalena, la segunda en el Ayuntamiento en la calle Real Sevilla, hoy Nuestra Señora de Valme, la tercera en la misma calle en la casa de la Obra de la Iglesia, la cuarta, objeto de este congreso, en el Arenal en los pisos que hacen esquina con la calle Real, la quinta también en el Arenal en el bar El Niño –era conocida por la Cruz de Alcucilla por la familia que habitaba la casa donde se veía-, la sexta y séptima en las paredes del Colegio de Nuestra Señora de la Compasión en la misma zona de la Plaza del Arenal, la octava, la novena y la décima en la pared del almacén de aceitunas Las Cruces, la undécima y la duodécima en sendos postes enclavados en medio del campo una vez se pasaba el citado establecimiento industrial y, por fin, la decimocuarta era el Calvario.

Al Calvario, está documentado que acudía la procesión del Santo Entierro en el siglo XVIII y es tradición que iba también la de Vera-Cruz.

En una de estas procesiones veracruzistas, ocurriría el famoso suceso de la Cruz y la liebre cuando un nazareno, o acaso un monaguillo, le tiró una cruz a una liebre, lo que hizo que los habitantes de Los Palacios y Villafranca de la Marisma nos tildaran de poco cristianos, precisamente a los nazarenos, que, contrariamente a lo dicho, tenemos fama de devotos. No por algo el viejo decir afirma: ‘Dos Hermanas, pueblo de buenos curas y malos toreros’.

En fin, hoy carecemos de viacrucis y no hay ningún interés por reponerlo como se ha hecho en muchas localidades, en muchas de las cuales nunca desapareció y eso que la devoción está extendidísima en Dos Hermanas, y la Cuaresma nazarena está llena de viacrucis externos e internos.

En penúltimo lugar, queremos decir que la ‘Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Nuestra Madre y Señora del Amparo’, conocida por ‘Pasión’ o por ‘Las Portadas’, por el barrio donde se encuentra su sede canónica que es la Parroquia de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, procesiona con Jesús Camino del Calvario ayudado por el Cirineo, la quinta estación como sabemos del viacrucis, inmediatamente después del Encuentro en la calle de la Amargura.

La cofradía fue fundada el seis de febrero de 1980 por el dominico Fray José Luis Pabón Solís, a la sazón párroco de su iglesia con el concurso de un grupo de feligreses. La imagen del Señor es obra de gran belleza y majestad mostrando a la vez serenidad y patetismo y salió de la gubia de Luis Álvarez Duarte, al igual que el Cirineo y la Virgen del Amparo, para el autor de estas líneas una de las más bellas realizadas por el recientemente desaparecido imaginero.

Por último, hablaremos de otra corporación que de manera circunstancial en Dos Hermanas representa el Encuentro en la Calle de la Amargura. Se trata de la ‘Agrupación Parroquial de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas, María Santísima de la Paz y Bendito Patriarca San José’, que procesiona el Sábado de Pasión desde la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva, aunque reside en la Parroquia de San José en la barriada de Las Infantas.

El Cristo es obra del imaginero de Isla Cristina, aunque afincado en La Palma del Condado, Francisco Joaquín Moreno Daza, y la Virgen es obra del mismo autor, restaurada por la imaginera sevillana Lourdes Hernández Peña, que también ejecutó la imagen del Cirineo. Se escenifica en el paso el Encuentro en la Calle de la Amargura, aunque en un futuro la Virgen pasara a un palio.

## CONCLUSIONES

**P**ero es hora ya de sacar algunas conclusiones que nos sirvan de leve resumen.

- La piedad nazarena aparece, como siempre, lozana y viva alrededor de sus cofradías.
- Las vicisitudes y problemas de los tiempos no han podido con la religiosidad de Dos Hermanas.
- Las cofradías nazarenas forman un apretado sistema rindiendo culto a muchas advocaciones de Jesús y María.
- Es circunstancial que la Virgen de la Paz vaya en el paso con Jesús de las Tres Caídas, en la agrupación de este último nombre, pues su idea es sacar un paso de palio y dejar el encuentro en la calle de la Amargura.
- También tiene que ver con la Calle de la Amargura Jesús de Pasión acompañado por el Cirineo de la hermandad de las Portadas.
- Tres de las hermandades más antiguas –Vera-Cruz, Santo Entierro y Gran Poder- se relacionan con la cuarta estación del viacrucis y con el cuarto dolor, pero también una moderna como es Amargura.
- Por último, afirmamos que Dos Hermanas se une a la corriente de piedad que surge alrededor de las imágenes de Jesús con la Cruz a Cuestas más bien tarde, pues, contrariamente a lo habitual, no surge en tercer lugar una hermandad del Nazareno, sino una Oración en el Huerto, teniendo que esperar hasta 1899 para que surja una cofradía de Jesús con la Cruz a Cuestas, en este caso el Gran Poder.

### Fuentes documentales

-Archivo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Dos Hermanas. Sección Gobierno. Serie Actas Capitulares. Primer Libro de Actas (3-V-1905 a 23-II-1943).

-Archivo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Dos Hermanas. Sección Gobierno. Serie Actas Capitulares. Segundo Libro de Actas (23-II-1943 a 22-II-1970).

## Bibliografía

Calderón Alonso, Germán, *Apuntes histórico-artísticos sobre cuatro templos nazarenos y evolución de las devociones en Dos Hermanas*, Excelentísimo Ayuntamiento de Dos Hermanas, Dos Hermanas, 1992.

Ídem, “Nuestras hermandades”, en: *Boletín del Consejo de Hermandades y Cofradías de Dos Hermanas*, nº 41, Consejo de Hermandades y Cofradías de Dos Hermanas, Dos Hermanas, pp.19-55.

Ídem, “La Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Dos Hermanas durante los siglos XIX y XX. Religiosidad y Sociedad en una villa de la Campiña sevillana”, en: *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Contemporánea*, t. IV, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2003, pp. 41-50.

Ídem, “La devoción popular de Dos Hermanas a través de sus Cruces y retablos públicos (I)”, en: *Tabor y Calvario*, nº 11, Ed. Joaquín José Rubio Puga y Joaquín José Rubio Pastor, septiembre de 1990, p. 29.

Ídem, “La devoción popular de Dos Hermanas a través de sus Cruces y retablos públicos (II)”, en: *Tabor y Calvario*, nº 12, Ed. Joaquín José Rubio Puga y Joaquín José Rubio Pastor, octubre de 1990, p. 15.

González Isidoro, José, “Los misterios procesionales de la Semana Santa sevillana: Iconografía e Iconología”, en: *Tabor y Calvario*, nº 15, Ed. Joaquín José Rubio Puga y Joaquín José Rubio Pastor, enero-febrero-marzo 1991, pp. 56-69.

<https://-www.granpoderdoshermanas.org/historia->

Fotografías de José Luis Carrillo



Cristo de la Vera-Cruz. Siglo XVI



Cristo de la Vera-Cruz. (cabeza)



María Santísima en sus misterios del Mayor Dolor. Finales del siglo XVIII.



Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Manuel Gutiérrez-Reyes Cano, 1901.





Nuestro Padre Jesús del Gran Poder.



María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso. Manuel Gutiérrez-Reyes Cano, 1902



San Juan Evangelista. Manuel Pineda Calderón, 1954.



Nuestra Madre y Señora de la Amargura. Manuel Pineda Calderón, 1952.



Nuestro Padre Jesús descendido de la Cruz.  
Manuel Carmona, 1992.



Santo Cristo yacente. Juan Manuel Miñarro  
López, 1995.



Tres Marias. Hermandad del Santo Entierro.



Nuestra Señora de la Soledad, principios del XVIII.



Santa Mujer Verónica. Hermandad del Santo Entierro



Virtud Teologal de la Fe. Hermandad del Santo Entierro



Virtud Teologal de la Esperanza. Hermandad del Santo Entierro



Virtud Teologal de la Caridad. Hermandad del Santo Entierro.

# EL VIACRUCIS, JERUSALÉN IMPORTADA,

DIFUSOR DE LA ESCENA DEL ENCUENTRO  
EN LA CALLE DE LA AMARGURA

---

**Ramón de la Campa Carmona**  
*Academia Andaluza de la Historia*

## RESUMEN

**E**l viacrucis es un ejercicio piadoso de meditación en la Pasión del Señor, cuyos misterios dolorosos se contemplan, en la **recensión tradicional**, aquilatada por el paso el tiempo, en la *via Calvarii*, desde la condena a muerte en el Pretorio de Pilato hasta su sepultura, cuyas escenas proceden de los evangelios, o consecuencias lógicas de su relato no reseñadas, y de la tradición jerosolimitana.

Hay una segunda recensión en vigor que amplía la contemplación también de la anterior *via captivitatis*, desde la Oración del Huerto, sólo con episodios expresos explícitamente en los evangelios.

Es un viaje espiritual a la Jerusalén de los tiempos de Cristo, una *compositio loci*, para ayudarnos a interiorizar y hacer propia –“*Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame*” (Mt. 16, 24)– la obra redentora del Maestro, individual y comunitariamente.

Entre las estaciones tradicionales, señalada como la IV, está la del Encuentro de Jesús y María en la Vía Dolorosa, objeto principal de este volumen, episodio

tomado de la tradición, pero que ha calado enormemente en la devoción de los fieles por su hondura psicológica y por su importante valor simbólico.

## LOS ORÍGENES: LA VÍA DOLOROSA DE JERUSALÉN

**T**odo, como es natural, nace en Jerusalén y tiene a ésta como referencia. Nos tenemos que remontar, en definitiva, para comprender su origen, a la práctica de la peregrinación a los escenarios de la Obra de la Salvación, documentada ya, incluso, en la época de la clandestinidad paleocristiana. Es más, en los *Apócrifos*, incluso, se relata que María, después de Pentecostés, visitaba diariamente los escenarios de la Pasión de su Hijo.

Tras la despenalización definitiva del cristianismo, reconocida como *religio licita* en el Edicto de Milán del 313, y de las labores arqueológicas y edilicias de la madre del Emperador Constantino, la Augusta Santa Elena, fueron siendo señalados los lugares más importantes de la Pasión. El propio San Jerónimo (+420), que vivió en Belén sus últimos años, da noticia en sus escritos de los grupos de peregrinos de variada procedencia que visitaban la Tierra Santa.

No obstante, debemos señalar que la dama gallega Egeria, que peregrinó a Tierra Santa en el 380, en su *Itinerarium*, pese a que describe con mucho detalle las prácticas religiosas jerosolimitanas, no hace mención de ningún ejercicio particular o serie de oraciones para hacer estaciones, aunque ello no implique que los peregrinos no recorrieran ya de hecho el camino de la cruz.

Mas, aunque no lo podemos considerar un viacrucis o vía dolorosa, ella informa de la procesión que en ciertos días se desarrollaba desde la Anástasis al Martyrium en el complejo constantiniano del Santo Sepulcro, que debemos considerar germen de esta devoción.

Tampoco podemos adjetivar de vía sacra el recorrido que hacen por las calles de Jerusalén los peregrinos en su visita a los distintos santuarios, testimoniado en las diferentes crónicas de viaje conservadas, de los siglos V y VI, pero sus cantos y su estrecha vinculación con los lugares de la Pasión, también nos encaminan hacia el futuro viacrucis.

Pero pronto fue surgiendo espontáneamente el recorrer lo que llamamos allí Vía Dolorosa o *Via Crucis*, el trayecto viario recorrido por Cristo entre la Torre Antonia y el Pretorio cercano, junto a la esquina noroccidental del Templo, lugares donde la tradición señala definitivamente en el siglo XIII la comparecencia de Jesús ante Pilato, y la salida de Jesús cargado con la cruz hasta el Gólgota, donde fue crucificado, entonces extramuros.

El itinerario seguido por Jesús el día de su muerte en Jerusalén no ha escapado a las vicisitudes de la historia, por lo que ni siquiera podemos recurrir a las piedras como árbitros de la materia.

A la postre, lo que interesa es que los fieles, los peregrinos en la Ciudad Santa, material o espiritualmente, comprendan que, tras acompañar humildemente al Nazareno, llevar la propia cruz es una exigencia del cristiano, aunque caminen en medio de la impasibilidad, repulsa o condena de los que le circundan.

Muchos peregrinos de los siglos XII, XIII y XIV hablan de una Vía Sacra, a lo largo de la cual eran conducidos los devotos. Ya en torno a 1294, el dominico Rinaldo de Monte Crucis, en su *Liber peregrinationis*, nos relataba su llegada a la Basílica del Santo Sepulcro “*por el camino por el cual ascendió Cristo, cargando sobre sí la cruz*”, con varias etapas: el lugar de la condena a muerte de Jesús, el encuentro con las santas mujeres, la encomienda de la cruz a Simón de Cirene y otros episodios de la Pasión y Muerte del Señor.

Un testimonio temprano de uso de *estaciones* aplicado a la Vía Sacra de Jerusalén lo encontramos en la narración del viaje de un peregrino inglés, William Wey, que visitó Tierra Santa en 1458 y en 1462, que describe la costumbre que se solía practicar de seguir los pasos de Cristo en la Vía Dolorosa, que parece ser que partía del Calvario y terminaba en la casa de Pilato, una suerte de “viacrucis desandado”.

Wey da ya el número de catorce estaciones, de las que sólo cinco se corresponden con la recensión tradicional, y siete no están directamente conectadas con la Pasión. Algunas otras recensiones de este ejercicio incluían la casa del rico Epulón, la puerta de la ciudad que Jesús atravesó o las casas de Herodes y Simón el Fariseo. Ya en el siglo XVI llegó a generalizarse como ejercicio de devoción completo la ruta desde el Pretorio hasta el Calvario.

La fijación definitiva de los nombres dados al citado recorrido datan del siglo XVI, aunque la costumbre de seguir piadosamente los pasos de Jesús hasta el Calvario tiene sus orígenes en el paleocristianismo, y ya encon-

tramos referencias de lugares sagrados marcados con indulgencias en este camino a finales del siglo XIII, pedidas por los franciscanos: en la Casa de Pilato, donde Cristo encontró a su Madre, donde habló a las mujeres, donde Simón de Cirene tomó la cruz, donde los soldados lo despojaron de sus vestiduras, donde fue clavado en la cruz y su sepulcro (el último trayecto, actuales Estaciones entre la X y la XIV, está localizado en la Basílica del Santo Sepulcro).

En torno a 1587, fecha en que Zuallardo publica en Roma *Il devotissimo Viaggio di Gerusalemme*, refiere que los musulmanes suprimieron formalmente esta devoción en Jerusalén, pues prohibieron “*hacer alguna parada, rendir veneración [a las estaciones] con la cabeza descubierta y hacer alguna otra demostración*”.

Por este motivo da una completa serie de oraciones pero para rezar dentro de la Basílica del Santo Sepulcro, señalando allí nueve estaciones. Paralelamente a este proceso de represión en la Ciudad Santa, la devoción continuaba creciendo en popularidad por todo Occidente.

La conciliación entre el viacrucis de Occidente y su práctica en la geografía jerosolimitana vino de la mano del franciscano Eleazar Horn, que en 1725 dibujó un mapa mostrando las catorce estaciones, aunque algunas de éstas no están todavía señaladas en el exacto lugar de hoy.

Desde mediados del siglo XIX sin interrupción, los franciscanos ejecutan un viacrucis muy frecuentado por peregrinos y fieles de la región por las calles de la Ciudad Santa el Viernes Santo a la hora solar de las tres de la tarde, presidida por el Custodio de Tierra Santa o su representante, acompañados por el *kawas*, pertiguero vestido a la turca.

En cada Estación se lee el relativo pasaje evangélico u otro bíblico seguido de una oración, y se cantan en su trayecto himnos, en especial el *Stabat Mater*. Este viacrucis también se realiza con gran afluencia de fieles los viernes de Cuaresma.

## LAS VÍAS SACRAS EN OCCIDENTE

**E**l más remoto precedente en Occidente de Vía Sacra lo encontramos ya en el siglo V: en el Monasterio de San Esteban de Bolonia fueron mandadas construir por el Obispo San Petronio (+450) un grupo de



capillas conectadas entre sí, formando un complejo llamado *Le Sette Chiese* (hoy reducidas a cuatro) para representar los más importantes santuarios de Jerusalén, por lo que el monasterio empezó a ser conocido como *Hierusalem Bononiensis*.

A lo largo de la Edad Media, el entusiasmo y la fascinación que suscitaron los Santos Lugares impulsaron a algunos peregrinos, a su vuelta de Tierra Santa a su lugar de origen, a reproducirlos de alguna manera en ellos, cuyo recorrido constituye una auténtica peregrinación espiritual a Jerusalén.

Cuando los turcos bloquearon el acceso a Tierra Santa, empezaron a abundar más las reproducciones de los Santos Lugares en centros de espiritualidad europeos. Tenemos el Convento de Escalaceli, fundado en 1427 por el dominico San Álvaro (+1430), a la vuelta de su peregrinación a los Santos Lugares, en la sierra de Córdoba, porque le recordaba la topografía de la Ciudad Santa, al que nos referiremos después.

Otros ejemplos europeos del siglo XV y comienzos del XVI son el erigido por la Beata Eustochia en su convento de Santa Clara de Mesina (principios del siglo XV); así como los de Görlitz, erigido por G. Emmerich (ca. 1465); Nuremberg, promovido por Ketzler (1468); Lovaina, patrocinado por Peter Sterckx (1505); St. Getreu en Bamberg, Fribourg y Rhodes, éstos dos últimos en las encomiendas de los Caballeros de Malta (1507); Romans, Delfinado, por Romanet Boffin (1515), y Amberes (1520).

Muchas de las estaciones de estas vías sacras fueron recreadas por renombrados artistas y son consideradas obras maestras. Las estaciones de Nuremberg, esculpidas por el norimburgués Adam Kraft, conmemora las Siete Caídas de Cristo bajo el peso de la cruz.

Se va introduciendo, así mismo, la costumbre de respetar los exactos intervalos de espacio entre las diversas estaciones, mensurados en pasos. Boffin, que peregrinó en 1515 a la Ciudad Santa, asesorado por dos frailes, y otros tuvieron esa precisa inquietud, aunque a veces no lo consiguieron con exactitud.

Otro antecedente de este ejercicio son los Montes Sacros fundados en el norte de Italia, el primero el de Varallo, llamado *Nueva Jerusalén* por San Carlos Borromeo, fundado en 1491 por el guardián del convento franciscano de esa localidad piemontesa, el Beato Bernardino Caimi, a su vuelta de Tierra Santa, en los que se erigen desde la falda de un monte una serie de capillas que narran la historia de la Salvación.

## UN EJERCICIO DE PIEDAD AQUILATADO A LO LARGO DE LOS SIGLOS

**E**l marco espiritual que permite nacer en Occidente esta devoción, con las causas concretas que a continuación examinaremos, es el movimiento bajomedieval centroeuropeo de la *devotio moderna*, con San Anselmo de Canterbury (+1109) como iniciador y San Bernardo de Claraval (+1153) como representante más influyente, que orienta a la meditación en la humanidad de Cristo, y, por tanto, en su Pasión.

Éste es irradiado por toda la cristiandad occidental por las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos a la cabeza. En concreto es importante el fomento de éstos últimos, derivado de la espiritualidad impresa en este contexto por su fundador San Francisco<sup>1</sup> y secundada por sus continuadores, como San Buenaventura<sup>2</sup>, acrecentada por haber recibido la Custodia de los Santos Lugares<sup>3</sup>.

A esto se suma el clima de interés por Tierra Santa creado por las Cruzadas y la dificultad progresiva de peregrinar allí. Todo ello se plasma de una manera decisiva en el siglo XV en un ejercicio de piedad llamado viacrucis o Camino de la Cruz, Estaciones de la Cruz o Vía Dolorosa, cristalizado en su forma actual después de una larga evolución.

No es ni más ni menos que la meditación de la Pasión de Jesús en su camino del Calvario, representado por una serie de imágenes o estaciones de piedra, metal, madera, lienzo o papel, esculpidas, grabadas o pintadas, que contemplan episodios concretos ocurridos en las calles de Jerusalén en

<sup>1</sup> Recordemos su devoción al Crucificado de San Damiano y su *Officium Passionis Domini*, para cada una de las horas canónicas (<http://www.franciscanos.org/esfa/offpassa.html>, consultado 17/11/2019), así como el don que recibió de la impresión de las llagas el diecisiete de septiembre de 1224 en el Monte Alvernia. Además, todavía en vida del santo, que hizo un viaje por Oriente, el Capítulo General de 1217, que dividió la Orden de los Menores en provincias, creó la Provincia de Tierra Santa, confirmada en 1263 por el Capítulo General de Pisa.

<sup>2</sup> De este Doctor se transmite una oración en que se señalan los pasos más importantes de la Pasión, distinguiéndose la *via captivitatis*, tratada en los cuatro primeros párrafos, de la *via crucis*, en el último, en el que se dice textualmente: “*por todo lo que por mí padeciste en tu adorable Pasión, desde la casa de Pilatos hasta el monte Calvario*” ([http://www.devocionario.com/jesucristo/cruz\\_oraciones\\_1.html](http://www.devocionario.com/jesucristo/cruz_oraciones_1.html), consultado 17/11/2019).

<sup>3</sup> Ya en 1333 habían fundado un convento junto al Cenáculo y oficiaban en la Basílica del Santo Sepulcro, gracias al mecenazgo de los Reyes de Nápoles Roberto de Anjou y Sancha de Mallorca. Aún hoy el Custodio sigue recibiendo el título de Guardián de monte Sion. La Custodia franciscana adquirió carácter oficial por las Bulas de Clemente VI Roger *Gratias agimus* y *Nuper carissimae* de 1342 (<http://franciscanos.org/tierrasanta/ts.html>).

la consumación cruenta de su obra redentora, tomados de los evangelios y de la tradición. Algunos viacrucis son de relevante mérito artístico, como el de la Catedral de Amberes (Bélgica).

Normalmente las estaciones se señalan en las paredes de las iglesias, en los claustros o compases conventuales, en jardines reservados para la oración, sobre todo en las inmediaciones de grandes santuarios, como Lourdes, Fátima o Montserrat, o extramuros de las poblaciones, hacia un crucero o ermita en una coliba o monte. Son frecuentados sobre todo en Cuaresma, en particular los viernes, como preparación a la Semana Santa.

Una variación que se puede señalar en las estaciones en las iglesias es el sentido espacial de su colocación. La Sagrada Congregación de Indulgencias, en respuesta a una consulta suscitada en 1837, respondió que, aunque nada está ordenado en este punto, parece ser lo más apropiado empezar por el lado del evangelio. Sin embargo, la planta y disposición del templo o la posición de la figura de Cristo en las estaciones, en cuyo seguimiento se va, puede aconsejar lo contrario.

No podemos olvidar que el viacrucis no es un estudio erudito, sino un ejercicio devocional contemplativo que los fieles utilizan para orar a Dios, para adorarlo, para darle gracias y para incrementar su amor hacia Él en su imitación. El viacrucis de Cristo se prolonga en el viacrucis del cristiano.

Es un enlace con aquel primer viacrucis de la historia, que, desde el Pretorio de Pilato hasta el Calvario recorrió Jesucristo. Siguiéndolo a Él, con la Iglesia, el fiel camina, con sus pecados a cuestas, hacia la redención del Gólgota. Con el lento discurrir de las estaciones, Dios va revelando al corazón de los fieles la ciencia de la cruz.

Contemplamos el rostro de la misericordia divina lacerado por los pecados del mundo; el cuerpo llagado del Varón de Dolores, cuya sangre lava las iniquidades de este mundo; una corona de espinas que habla de la tentación y corrupción del poder terrenal; unos brazos y unos pies clavados al madero que nos una dan lección de obediencia filial y abandono infinito; unos brazos abiertos para abrazar a la humanidad; una cabeza desplomada, señalando la tierra, al mundo, al que ha redimido con su muerte; un costado abierto como símbolo de su total entrega con una generosidad sin límites.

La meditación de la Pasión de Cristo es necesaria para caminar en el amor *“como Cristo nos amó y se entregó por nosotros en obediencia y sacrificio de fragancia y suave olor”* (Efesios V, 2) y para aprender que, como nos dice

el Papa San Juan Pablo II, “*mediante el sufrimiento maduran para el reino de Dios los hombres, envueltos en el misterio de la redención de Cristo*” (*Salvifici doloris*, n.º 21).

Esta práctica penitencial, hasta fijarse en las catorce estaciones actuales, extendiéndose por Europa, fue evolucionando entre los siglos XV y XVII, oscilando sus estaciones entre siete, que conmemoraban las caídas del Señor en el camino del Calvario, como símbolo (no olvidemos que el siete es número de plenitud) del sufrimiento de Cristo y del cristiano; doce, siguiendo a Adrichomio, añadiendo a veces la sepultura de Cristo; catorce; dieciocho, como era costumbre en Polonia; diecinueve; veinticinco; veintisiete, como se señalan en Perú en 1659, y hasta treinta y siete, así como varían los pasos considerados, evangélicos y extraevangélicos.

En cuanto al inicio del vía crucis, se escogen en sus comienzos cuatro episodios diferentes: el despedimiento de Jesús de su Madre, que no tuvo una gran difusión quizá por ser extrabíblico; el lavatorio de los pies, enmarcada en la Última Cena en un ambiente eucarístico, reseñada en algunos vía crucis del siglo XVII; la agonía en Getsemaní, en que Jesús acepta voluntariamente la Pasión, que es el comienzo de un viacrucis del XVII de siete estaciones que destaca por su integridad evangélica, difundido por los jesuitas, y la condena de Jesús en el Pretorio, la más antigua y definitiva que señala el último tramo del camino doloroso de Jesús, la llamada *via Calvarii*.

En cuanto al contenido del resto de las estaciones, muy pocas de las listas medievales incluyeron la II (Cristo recibe la cruz) o la X (Cristo despojado de sus vestiduras), mientras que otras eliminadas aparecen en las más tempranas recensiones o estaban entre las más comunes, como la señalada en el balcón del Ecce Homo, lo que nos sugiere que esta práctica devocional proviene más de los manuales piadosos europeos que de la misma Jerusalén.

De las siete caídas sólo se conservan tres (III, VII y IX estaciones), porque las otras cuatro coinciden con el encuentro con su Madre, Simón de Cirene, la Verónica y las mujeres de Jerusalén (IV, V, VI y VIII estaciones respectivamente).

Algunos autores hacen coincidir el encuentro del Cirineo y de las mujeres de Jerusalén, pero la mayoría lo presentan como dos episodios separados. La Verónica no aparece en muchos de los relatos tempranos, y casi todos los que mencionan este incidente lo colocan justo antes del Calvario.

Una interesante variante de este ejercicio se encuentra en la recensión de once estaciones señalada en 1799 para uso en la diócesis de Vienne, que incluye: la agonía en Getsemaní, la traición de Judas, la flagelación, la coronación de espinas, la condena, el encuentro con Simón de Cirene, con las mujeres de Jerusalén, el ofrecimiento de la hiel, la crucifixión, la muerte y el descendimiento.

Como se puede comprobar, sólo seis estaciones se corresponden exactamente con las tradicionales (la V, la VI, la VII, la IX, la X y la XI) y no se circunscribe al camino del Calvario.

En el siglo XVI se empiezan a difundir, especialmente en los países del Sur de Europa, devocionarios que tienen catorce estaciones con sendas oraciones. Determinante en el desarrollo del viacrucis es el libro *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* escrito por el sacerdote católico Adrichomio<sup>4</sup>, cuya edición príncipe es de 1584, que contó con múltiples ediciones y fue traducido a diversas lenguas, puesto que señala doce estaciones que corresponden exactamente con las doce primeras del viacrucis tradicional, por lo que podemos considerar su recensión el punto final del proceso de selección. El franciscano español Antonio Daza Vázquez (+1640), cronista de la Orden, añadió en sus *Exercicios Espirituales* (1616) las dos últimas estaciones que completan nuestra actual recensión.

## DIFUSIÓN DEL VIACRUCIS TRADICIONAL. PROMOCIÓN PONTIFICIA

**E**sta recensión definitiva del viacrucis, está atestiguado que está ya propagada en España en la primera mitad del siglo XVII, sobre todo a manos de los franciscanos. De la Península Ibérica pasó primero a los Reinos de Sicilia y Nápoles, entonces bajo la corona hispánica, y de ahí se extendió por toda Italia.

El sentido realista y extrovertido del hombre meridional, no por ello menos sensibilizado por los temas espirituales, nos explica por qué tuvo ese gran éxito esta reconstrucción pasionaria de la *Via Crucis*, que, en cierta ma-

---

<sup>4</sup> Godefridus Kempensis, Colonia, 1584, p. 124. Christian Kruik van Adrichen, latinizado Christianus Crucius Adrichomius, Delft 1533-Colonia 1585. Fue ordenado sacerdote en 1566 y fue director del Convento de Santa Bárbara de Delft, hasta que fue expulsado por la tormenta de la Reforma protestante.

nera, favorecía la *compositio loci* del orante<sup>5</sup>, al tiempo que hacía posible una *peregrinatio spiritualis* a Jerusalén, en un momento es que la peregrinación real era casi imposible.

Como antecedente a la promoción pontificia, en 1520 el Papa León X Medici concedió una indulgencia de cien días a cada una de las estaciones esculpidas representando los Siete Dolores de la Virgen erigidas en el cementerio de los franciscanos de Amberes, que contaban con la devoción popular. La *Via Matris* no es, ni más ni menos, que una consecuencia de nuestro viacrucis.

En cuanto a esta fijación definitiva del viacrucis tradicional, el Papa Inocencio XI Odescalchi, ante las dificultadas casi insalvables de la peregrinación a Palestina en su época, se decantó por la modalidad practicada por los Menores, custodios de Tierra Santa, como ya hemos comentado, al conceder a éstos el cinco de septiembre de 1686 facultad de erigir las estaciones en sus iglesias por la Bula *Ecclesiae Catholicae*, pudiendo ganar los religiosos y sus afiliados en su ejercicio las mismas indulgencias que en Tierra Santa.

Inocencio XII Pignatelli confirmó este privilegio y lo extendió a todos los fieles en 1694, lo que declaró la Sagrada Congregación del Concilio el doce de noviembre de 1695, y Benedicto XIII Orsini señaló clarísimamente su extensión a todos los devotos en 1726.

En 1731 Clemente XII Corsini, por medio de unas instrucciones de la Sagrada Congregación de Indulgencias, extendió las gracias a todas las iglesias, siempre que las estaciones, definitivamente fijadas en catorce, fueran erigidas por un padre franciscano con la sanción del Ordinario del lugar.

Esto incidió decisivamente en la popularización de la práctica de erigir las Estaciones en las iglesias. Al mismo tiempo definitivamente fijó en catorce el número de Estaciones y prohibía especificar qué o cuántas indulgencias concretas podían ganarse con este piadoso ejercicio.

Benedicto XIV Lambertini en 1742 exhortó a todos los sacerdotes a enriquecer sus iglesias con el rico tesoro de las Estaciones de la Cruz, que consideraba una de las principales devociones para honrar la Pasión del Señor, así como para convertir a los pecadores, reanimar a los tibios y santificar a los justos.

---

<sup>5</sup> Fue muy difundida como método de oración, entre otros, por los jesuitas, siguiendo a su fundador Ignacio de Loyola (+1556), en sus divulgados *Ejercicios Espirituales*, en los que incluye la contemplación de la Pasión del Señor en la *Tercera Semana* de éstos. E propósito de ésta es sentir "*dolor con Cristo doloroso, quebranto con Cristo quebrantado, lágrimas, pena interna de tanta pena que Cristo pasó por mí*". Vid. Edición de la Imprenta de Tejado, Madrid, 1858, p. 80.

En 1773 Clemente XIV Ganganelli concedió la misma indulgencia, bajo ciertas circunstancias, a los crucifijos bendecidos para el rezo de las Estaciones, para el uso de los enfermos, los que están en el mar, en prisión u otros impedidos de hacer las Estaciones en la iglesia.

La condición es que sostengan el crucifijo en sus manos mientras rezan padrenuestro, el avemaría y gloriapatri un número determinado de veces. Estos crucifijos especiales no pueden venderse, prestarse ni regalarse sin perder las indulgencias ya que son propias para personas en situaciones especiales.

En 1857 los obispos de Inglaterra recibieron facultades de la Santa Sede para erigir ellos mismos las Estaciones con indulgencias cuando no hubiese franciscanos. En 1862 se quitó esta última restricción y los obispos obtuvieron permiso para erigir las Estaciones ya sea personalmente o por delegaciones quinquenales, siempre que fuese dentro de su diócesis.

El Papa Pío XI Ratti dio un decreto de diecisiete de julio de 1931 también sobre esta práctica, regulando la indulgencia plenaria concedida a este ejercicio piadoso siempre que se realice siguiendo las estaciones legítimamente erigidas, a lo que hay que sumar la confesión sacramental y comunión eucarística y la oración según la mente del papa.

En 1964 el Papa Pablo VI Montini restableció la tradición del viacrucis en el Coliseo, quizá impresionado por su viaje a Tierra Santa, que había promovido San Leonardo de Porto Mauricio en el Año Santo de 1750 con el apoyo de Benedicto XIV Lambertini, en la tarde del Viernes Santo.

De 1970 a 1978 este Pontífice lo guió meditando con textos bíblicos (1970), de San León Magno (1971); de S. Agustín (1972), de San Francisco de Sales (1973), de San Ambrosio (1974), de San Pablo de la Cruz (1975), de varios Padres de la Iglesia (1976), de Santa Teresa (1977) y de san Bernardo (1978).

En el primer viacrucis presidido por Juan Pablo II en 1979 se utilizaron para la meditación fragmentos de discursos de Pablo VI; en el 1980, de la Regla de San Benito; en el 1981, de Santa Catalina de Siena; en el 1982, de San Buenaventura, y en el 1983, de la Beata Angela de Foligno. En el 1984, clausura del Año Santo de la Redención, fue el mismo Papa, Juan Pablo II, el que escribió los comentarios de las catorce estaciones.

Desde 1985, por deseo del Papa, los textos de las meditaciones son encomendados a escritores o personalidades cristianos.

En el año 2000, el propio Juan Pablo II redactó personalmente las meditaciones con ocasión del Gran Jubileo. En el 2001, fueron del Siervo de Dios el Cardenal John Henry Newman. En el 2002, los textos fueron preparados por catorce periodistas acreditados ante la Santa Sede.

En el 2003, con ocasión del XXV aniversario de su pontificado romano, el Papa escogió para las meditaciones textos compuestos por él con ocasión de los Ejercicios Espirituales predicados en la Curia Romana en 1976, cuando era Arzobispo de Krakowia.

De los últimos, destacamos los textos de las meditaciones del 2018 sobre las estaciones fueron novedosamente escritos por quince jóvenes, de una edad comprendida entre los dieciséis y veintisiete años.

Volviendo a nuestro tema, actualmente su enriquecimiento de indulgencias, regulado en el *Enchiridion Indulgentiarum* de mayo de 1986, tiene las siguientes condiciones. Para ganar la indulgencia plenaria se requiere la práctica del ejercicio piadoso y la realización de las tres condiciones necesarias: confesión sacramental, comunión eucarística y oración según la mente del Papa, y la plena disposición de ánimo que excluya todo afecto pecaminoso.

Debe realizarse delante de estaciones legítimamente erigidas y señaladas al menos por catorce cruces. Comúnmente este itinerario va acompañado de catorce meditaciones a las que se añaden preces vocales, pero basta con la piadosa meditación de la Pasión, no siendo necesaria la consideración de cada uno de los misterios de las estaciones. Si todos los participantes no se pueden mover, es suficiente con que lo haga el que lo dirige.

También es frecuente portar una cruz durante el ejercicio de esta devoción. Se puede también añadir en el rezo del viacrucis una decimoquinta Estación: la resurrección del Señor. Un vía crucis bien preparado debe alternar de manera equilibrada: palabra, silencio, canto, movimiento procesional y parada meditativa.

El modo de rezarlo ha incluido también la introducción, tras el enunciado de la Estación, de una jaculatoria: *“Te adoramos, oh Cristo, y te bendecimos que por tu santa cruz redimiste al mundo”*. Después de la meditación, si hay, se prosigue con el rezo del padrenuestro con o sin avemaría y gloria-patri y una jaculatoria final: *“Pequé, Señor, ten piedad y misericordia de mí”*.

En el *Directorio de piedad popular* del 2002, emitido por la Sagrada Congregación para el Culto, se consagran al viacrucis los números del 131 al



135. Se le confirma como el más importante ejercicio de piedad de veneración de la Pasión del Señor, y se le presenta como la síntesis de varias devociones surgidas en la Alta Edad Media: la peregrinación a los Santos Lugares, la devoción a las Caídas de Cristo, la del camino doloroso de Cristo, recorriendo los templos erigidos en conmemoración de la pasión, y la de las estaciones, que venera las escenas acaecidas en el trayecto hacia el Calvario.

Se le considera inspirado por el Espíritu Santo, motor que impulsó a Cristo hasta el Calvario, y fomentado por la Iglesia, porque aúna características importantes de la espiritualidad cristiana: entender la vida como camino o peregrinación, con la necesidad del paso de la ascensión de la propia cruz en la *sequela Christi*. Por tanto se le señala muy adecuado para el tiempo de cuaresma.

## PROMOCIÓN FRANCISCANA DEL VIACRUCIS

**E**n cuanto a la promoción de esta práctica devocional por los franciscanos, el Capítulo General de Roma de 1688 de los Observantes insta a los superiores de la Orden a que promuevan este ejercicio de la Vía Sacra, cosa que ya habían hecho, sobre todo, en España ya en la primera mitad del siglo XVII, como hemos comentado, de donde había pasado a Italia.

En consonancia con esto, el Capítulo de la Provincia Observante de Andalucía de 1721 mandó imprimir un formulario breve para uso de sus comunidades, que dedicaban la oración vespertina comunitaria de los viernes a la meditación de la Pasión. Además, los religiosos practicaban también en común este ejercicio, aunque voluntariamente, por la noche, y a distintas horas del día, según sus ocupaciones, mientras que muchos frailes en privado.

En el Capítulo General de Roma de 1723 de la misma Orden, que presidió personalmente el Papa Inocencio XIII Conti, se editó una estampa con el santo ejercicio, incluyéndose sus fórmulas, consideraciones y oraciones, en la que se advertía también la necesidad, para ganar las indulgencias, de haber sido erigidas las estaciones con la licencia de los Superiores de la Orden, a la que se concedió en correspondencia por la Custodia de los Santos Lugares.

San Leonardo de Porto Maurizio (Imperia 1676-Roma 1751, beatificado en 1796 y canonizado en 1867), franciscano genovés de la Provincia Refor-

mada Romana desde 1697, Misionero Apostólico, émulo del dominico San Vicente Ferrer, dedicado a las misiones, que comenzó en 1708, siempre terminaba éstas con la solemne erección del vía crucis, *“gran batería contra el infierno”*, de los que erigió quinientos setenta y seis en toda Italia.

El fervor por el viacrucis le venía de España, como él mismo declara: *“habiendo sabido, por religiosos españoles que me informaron, que en España se erigían los viacrucis con gran provecho para las almas, se me encendió el espíritu de un ardiente deseo de procurar un tal bien para Italia”*.

En 1750, el veintisiete de diciembre, por petición del erudito Papa Benedicto XIV Lambertini, que había consagrado el Coliseo a la sangre de los mártires, lo erigió en el anfiteatro, levantando catorce edículas bendecidas el veintisiete de diciembre de dicho Año Santo, que fueron eliminadas por los arqueólogos el veintidós de enero de 1874.

Allí la Archicofraternita del Gonfalone había promovido representaciones sacras de la Pasión de Cristo, y había construido sobre las gradas una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Piedad, que aún subsiste, con una cripta adyacente en la que habitaba un ermitaño, custodio del lugar. Esta dramaturgia había sido muy contestada, porque se le tachaba de favorecer desórdenes públicos. Ya Clemente XI Albani, en 1719, había erigido un primer viacrucis en la cavea del anfiteatro.

La Venerabile Archiconfraternita degli Amanti di Gesù e Maria, llamada de la Via Crucis, fundada poco después de la erección del viacrucis de San Leonardo, tenía como misión practicar aquí el devoto ejercicio del viacrucis procesionalmente todos los domingos y viernes, los días de carnaval, Miércoles y Jueves Santo y otras festividades del año, así como mantener las hornacinas y sufragar su iluminación de aceite y cera.

Poseía una capilla propia desde donde se encaminaba el cortejo penitencial por la Vía Sacra al Coliseo, levantada próxima a la Iglesia de los Santos Cosme y Damián en el pontificado del citado Benedicto XIV, a la derecha del Templo de Venus y Roma y adosada al mismo, y un oratorio en la fachada del Coliseo de la Via di San Gregorio.

Al ser destruido este viacrucis, la cofradía se trasladó a San Lorenzo in Miranda, y en 1937 al Oratorio de San Gregorio dei Muratori de la Via Leccosa, acabando por ser derribada la capilla, abandonada en 1877.

Sí permanece el erigido en la Via di San Bonaventura, que empieza pasando la entrada a la Iglesia de San Sebastiano al Palatino. En el muro de la

antigua Villa Mattei se abren unas hornacinas que albergan grupos de terracota con las estaciones modelados por G. Franchi y policromados por el P. Corrado da Rimini, protegidos por una reja, que vinieron a sustituir unas pinturas deterioradas de Bicchierai.

El itinerario acaba en la fachada de la Iglesia de San Buenaventura al Palatino, de los franciscanos alcantarinos, sus promotores, convento fundado en 1625. Fue fundado por el propio San Leonardo de Porto Mauricio, que habitó y predicó en esta casa.

## IV ESTACIÓN: MARÍA SALE AL ENCUENTRO DE SU HIJO

**C**omo es lógico, María no podía estar ausente en este ejercicio meditativo de la Pasión de Cristo. La reflexión sobre la Dolorosa, cuya presencia en el Calvario refrendan los evangelios,

hunde sus raíces en la memoria del Gólgota de las primeras comunidades judeo-cristianas.

No olvidemos que el Emperador Adriano, a partir del 135, intentó sustituir la figura de María Dolorosa y de Jesús muerto y resucitado por el mito del llanto de Venus y el retorno de Adonis Tammuz del abismo, construyendo un pequeño templo a dicha diosa sobre la sepultada roca del Calvario.

Del pretorio, donde fue sancionada su pena de muerte, hasta el Calvario, entonces parte una cantera de piedra abandonada, lugar de su ejecución extramuros, Jesús recorrió un trayecto de unos dos kilómetros, camino hoy incluido en el tejido urbano de la ciudad, intramuros, a caballo entre los barrios musulmán y cristiano.

No era así entonces. Estaba en buena parte entonces fuera del recinto amurallado de la ciudad, e incluía la cuesta abajo desde la colina del Gabbata, donde se alzaba el pretorio romano, al valle profundo del Tyropeon, que separaba el Templo de la ciudad, seguida de una empinada subida hacia el otro lado hasta el Calvario.

Justamente en el fondo de este valle, apenas habiendo salido extramuros en aquella época, la tradición ha colocado el Encuentro entre María y Jesús con la cruz a cuestas. Esta escena extrabíblica, causa mucho impacto en los fieles por su emotividad.

El primer texto conservado de este episodio pasionista procede de un apócrifo neotestamentario: las *Actas de Pilato*, que aparece a veces como primera parte del *Evangelio de Nicodemo*, cuyo influjo ya se hace notar a partir del siglo V<sup>6</sup>.

Aparece, así mismo, en el más importante catálogo hagiográfico de la Edad Media: la *Leyenda Áurea* del dominico Arzobispo de Génova Jacobo de Varazze (1230-1298), que la escribió entre 1250 y 1280<sup>7</sup>.

La liturgia ambrosiana pone en labios de María una conmovedora plegaria en la que la Madre se duele por el abandono de los suyos que ha sufrido su Hijo: “*Tú vas a sacrificarte como propiciación por todos los hombres. Pedro, que dijo que moriría contigo, no te acompaña. Tomás, que dijo: ‘Muramos todos con Él’, te ha abandonado. Ninguno de éstos está contigo, pero Tú sigues adelante solo, Tú que me preservaste inmaculada, mi Hijo y mi Dios. Ellos que prometieron ir contigo a la prisión y a la muerte, Te han abandonado y han huido. Ninguno de éstos está contigo, pero Tú sigues adelante solo, Tú que me preservaste inmaculada, mi Hijo y mi Dios*”<sup>8</sup>.

Juan, el discípulo amado, aunque huyó, como los demás discípulos, en el prendimiento<sup>9</sup>, siguió de cerca el juicio del Señor y seguramente fue el discípulo conocido del Sumo Sacerdote que introdujo a Pedro en el atrio del pontífice<sup>10</sup>.

Según la tradición, que nos transmiten, por ejemplo, San Ligorio (1696-1787)<sup>11</sup> o la Beata agustina Ana Catalina Emmerich (1774-1824)<sup>12</sup>, por poner dos autores de los más divulgados, al conocer la condena de Jesús, fue a avisar a María, su Madre, y a las demás mujeres del trágico desenlace.

<sup>6</sup> En la recensión B del capítulo X se ofrecen más pormenores de la subida al Calvario: se narra que Juan, después de que el Cirineo cargara de la cruz por el desfallecimiento de Jesús, corrió a avisar a María, que acompañada por éste, Marta, María Magdalena y Salomé, se encaminó a la Calle de la Amargura y, al divisar a su Hijo lacerado, cayó hacia atrás desmayada y permaneció bastante tiempo en el suelo; al recuperarse empezó a proferir lamentaciones pero se negó a apartarse del condenado. Cf. DE SANTOS OTERO, Aurelio, *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1996, p. 415, n. 35.

<sup>7</sup> A sus ciento ochenta y dos capítulos los copistas añadieron sesenta y uno más. En el Capítulo CCXXIV, dedicado a *Nuestra Señora de la Piedad*, se conmemora esta escena como quinto de los dolores de María. Cf. DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda aurea*, Alianza Forma, Madrid, 1997, t. 2, pp. 961-962.

<sup>8</sup> <http://www.cin.org/olsorrow.html>

<sup>9</sup> Cf. Mateo XXVI, 56.

<sup>10</sup> Cf. Juan XVIII, 13-15.

<sup>11</sup> En la *Segunda Parte de Las Glorias de María* (pp. 201 s.). Cf. DE LIGORIO, San Alfonso M<sup>a</sup>, *Las Glorias de María. Segunda Parte*, Apostolado Mariano, Sevilla, 1978, pp. 197-205.

<sup>12</sup> En el capítulo X de sus *Meditaciones* (pp. 232. 237 ss.). Cf. EMMERICH, Ana Catalina, *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según las Meditaciones de Sor Ana-Catalina Emmerich*, Saturnino Calleja Editor, Madrid, 1900, pp. 232. 237 ss.

Estarían en casa de Juan Marcos en Jerusalén, a la que se habrían desplazado para celebrar la Pascua desde la de Lázaro en Betania y que se convirtió en refugio de los discípulos del Maestro Galileo.

En narración de San Ligorio, “[Los discípulos,] *el uno venía a referir los malos tratamientos que su Hijo había sufrido en casa de Caifás, otro los insultos que había recibido de Herodes. Finalmente, llegó San Juan [...], quien aún anunció a María que el injustísimo Pilato lo había condenado a morir crucificado. [...] ¡Ah, dolorosísima Madre! –Le dijo San Juan-, vuestro Hijo ya se halla sentenciado a muerte, y ya ha salido llevando Él mismo su cruz para ir al Calvario [...]. Venid, si queréis verle y darle el último adiós en alguna calle por donde halla de pasar*”.

La Beata Catalina nos narra vivazmente el comienzo de la *Via Matris*: María, “*le pidió con Magdalena y algunas de las Santas Mujeres que la condujera cerca del sitio a donde Jesús sufría. Juan [...] condujo las Santas Mujeres por las calles alumbradas por la luna [...]. Iban con la cabeza cubierta, pero sus sollozos atrajeron sobre ellas la atención de algunos grupos y tuvieron que oír palabras injuriosas contra el Salvador. La Madre de Jesús [...] sufría en silencio como Él y más de una vez cayó sin conocimiento*”. Volviendo con San Ligorio, “*María parte con San Juan, y por los vestigios de sangre que hallaba en la calle conocía que por allí había pasado su Hijo...*”.

Como sintetiza el *Doctor Eximius et Pius*, “*esto no está contenido en la Escritura ni nos lo han transmitido los antiguos Padres, pero, con todo, no debe ser rechazado [...]. Porque el rumor de la Pasión de Cristo pudo llegar a oídos de María por medio de San Juan u otros, en cuanto fue prendido Jesús. Por lo que es verosímil que mucho antes que fuera condenado a muerte salió de casa la Virgen para verle, acongojada como estaba por amor y dolor vehementes, por tanto no fue difícil que, oída la sentencia de muerte, se apresurara a ir enseguida al lugar del suplicio y que se encontrara con Él en el camino o que hubiera aguardado para verle*<sup>13</sup>”.

Siguiendo con el mismo Doctor, “*tomando la afligida Madre una calle que abreviaba su camino, se colocó al cabo de la misma por donde había de pasar su angustiado Hijo para encontrarse con Él. Habiéndose parado en aquel lugar [...] he aquí que después de haber pasado los instrumentos del suplicio, el pregonero y los ministros de justicia, levanta los ojos y ve, ¡oh, Dios!, a un joven todo cubierto de sangre y heridas desde la cabeza a los pies, coronado con un haz de espinas, y con una pesada cruz sobre sus hombros*”.

<sup>13</sup> SUÁREZ, Manuel, S. J., *Theol. Christ. Marian.*, Secc. II, d. 2<sup>a</sup>.

La mística capuchina italiana Santa Verónica Giuliani (1660-1727), gran devota de la Pasión, en su *Diario* (comenzado en 1693), aprovecha esta escena para meditar sobre la íntima unión entre Madre e Hijo, que la eleva a la categoría de Corredentora.

La tradición, como vemos, señala que, desfallecida, tuvo que ser socorrida por Juan y Magdalena; tras recuperarse continuó la subida al Calvario en pos de su Hijo: es el momento que señala el oratorio de *Nuestra Señora del Espasmo* en la Vía Dolorosa de Jerusalén. Ya en algunos planos medievales se ve señalada en este lugar, ya urbanizado, una iglesia dedicada a San Juan Bautista, llamada “El espasmo de la Virgen”, vulgo “Santa María del Pasmo”.

En la tradición hispánica, Fr. Luis de Granada (1504-1588), notable y célebre polígrafo dominico, maestro de vida espiritual, cuyas obras obtuvieron múltiples ediciones, considera la escena en su *Libro de la Oración y la meditación* (1554) y en su *Memorial de la Vida Cristiana* (1565), donde resalta el dolor moral de Madre e Hijo, añadido al físico<sup>14</sup>.

En el mismo siglo XVI, nuestro docto jesuita P. Ribadeneira (1527-1611), brillante literato ascético y hagiógrafo, en su *Vida de la Gloriosa Virgen María*, obra que fue tan popular, habla de manera elocuente de este dolor de la Madre<sup>15</sup>.

El famoso escritor y director espiritual jesuita de fines del siglo XVI y principios del XVII Luis de la Palma, que fue Provincial de la de Toledo, siguiendo el método ignaciano de la composición de lugar, señala el profundo sentido de la dignidad y del decoro que no pudo abandonar a la Madre de Dios en ningún momento, tampoco en éste<sup>16</sup>, y que se convierte en un elemento preceptivo del exigido sentido del decoro contrarreformista, abandonándose el motivo del pasmo o síncope de la Virgen, que la mayoría de los autores habían encuadrado en esta escena, como, por ejemplo, San Bernardino de Siena (1380-1444)<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> DE GRANADA, Luis de, O. P., *La Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Patronato Social de Buenas Lecturas, Madrid, s/a., pp. 67-68 (extractado de su *Memorial de la Vida Cristiana*); ÍDEM, *Libro de la Oración y Meditación*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1945, pp. 277 ss.

<sup>15</sup> RIBADENEIRA, Pedro de, S. J., *Vida de la Gloriosa Virgen María*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1954. P. 26-27.

<sup>16</sup> DE LA PALMA, Luis, S. J., *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro evangelios*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1940.

<sup>17</sup> *Sermo 51 In Passione Domini*. Cf. ALASTRAUEY, Gregorio, *Tratado de la Virgen Santísima*, BAC, Madrid, 1952, p. 376; *Sermón del Viernes Santo 6-O4-1425*, en: DE SIENA, San Bernardino de, O. F. M., *Prediche della Settimana Santa. Firenze 1425*, Paoline, Milán, 1995, pp. 195 s.

La V. M. Sor María Jesús de Ágreda (1602-1665), la monja concepcionista confidente de Felipe IV, mística, notable marióloga, describe con un bello ropaje barroco la escena en su difundida *Mística Ciudad de Dios*, publicada por primera vez en 1670.

No descuidan tampoco el tema los grandes poetas del barroco, como nuestro fecundo Lope de Vega (1562-1635), que también describe líricamente esta escena en un romance dedicado *A la Cruz a cuestras*<sup>18</sup>.

Este episodio del Encuentro, a pesar de no estar registrado en los evangelios canónicos aunque sí en los apócrifos, no nos cansamos de repetirlo, ha calado fuertemente, por su emotividad y capacidad simbólica, en la piedad de los fieles, llegando a constituir la IV Estación del viacrucis y el IV dolor de la Virgen.

En el viacrucis tradicional se sitúa justo después de la primera caída (III Estación), ocurrida en la pronunciada cuesta abajo hacia el Valle del Tyropeon, que debió de aprovechar María para encontrarse cara a cara con su Hijo, seguramente sin ni siquiera llegar a decir palabra, antes que los soldados lo pusieran en pie.

Hoy la Vía Dolorosa jerosolimitana señala las dos estaciones citadas (III y IV) a la puerta de la iglesia dedicada al Encuentro de María con Jesús, a cien pasos del Arco del Ecce Homo<sup>19</sup>. En el área aproximada de la iglesia medieval del Pasma se construyó un templo en el siglo XIX, que es sede del exarcado armenio católico.

El oratorio, que señala la IV Estación del viacrucis, está representado por un relieve pétreo de medio del punto del polaco T. Zielinski sobre su puerta adintelada. Debajo de la construcción medieval del siglo XV fue hallado un mosaico de los siglos V o VI que incluye un solo par de sandalias, que ha sido identificado por algunos como el punto desde donde la Virgen contempló a Jesús camino del Calvario y, según otros, donde cayó desfallecida en los brazos de San Juan y la Magdalena, hasta que, recuperándose, continuó su ascenso al Calvario.

---

<sup>18</sup> “¡Ay, virginales entrañas! / los pasos apresurad, / y el angélico decoro, / si le queréis consolar. / Para conocer su rostro / desfigurado y mortal, / la imagen del Padre Eterno / con vuestras tocas limpiad. / Abrazadle, Virgen Santa, / porque si vos le abrazáis, / al regalo desos pechos / consuelo el suyo tendrá. / Mas el descomedimiento / desa gente desleal / atropellará furioso / vuestra santa honestidad”. Cf. DE VEGA Y CARPIO, Félix Lope, *Romances a la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1918, p. 27.

<sup>19</sup> En cualquier caso, la identificación de este lugar no se retrotrae sino a la Edad Media, y debemos considerarlo como meramente conmemorativo, porque el trazado actual de las calles se debe a la reconstrucción de la ciudad como Aelia Capitolina por Adriano a partir del año 135.

Allí se practica la adoración eucarística perpetua: donde María fijó su mirada en el Hijo nosotros hoy podemos fijarlos en la Hostia consagrada, cuyo blanco velo esconde el rostro del Redentor que habla a nuestros corazones.

Así mismo, por último, debemos recordar también que uno de los altares de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, edificada en 1378 en la Basílica del Santo Sepulcro junto al Calvario, fue dedicado a Nuestra Señora del Pasmó, en memoria del encuentro de la Calle de la Amargura.

## VIACRUCIS BÍBLICO

**E**l Santo Padre en el viacrucis del Coliseo romano del año 1991 introduce una nueva recensión de este ejercicio de piedad, llamado *viacrucis bíblico*, que presenta algunas variantes en los personajes y lugares de las estaciones, que no pueden adjetivarse de novedosas, sino más bien de meras recuperaciones.

Se han sustituido las estaciones sin ninguna referencia evangélica, como las tres caídas del Señor (III, V, VII), y los encuentros con su Madre (IV) y con la Verónica (VI), y los que sólo son consecuencia implícita, como el expolio de Jesús de sus vestiduras (X) y la deposición de la cruz (XIII).

Se han introducido, en su lugar, estaciones anteriores a la Vía Crucis, ensanchando la contemplación de la Pasión, que ya no queda reducida a la *via Calvarii* sino que abarca también la *via captivitatis*: Jesús en el Huerto de los Olivos (I), Jesús traicionado por Judas (II), Jesús es condenado por el Sanedrín (III), Jesús es negado por Pedro (IV) y Jesús es azotado y coronado de espinas (VI), y las estaciones de la promesa del paraíso al Buen Ladrón (XI) y la presencia de la Madre y del Discípulo junto a la Cruz (XIII).

Se trata, como se puede ver, de episodios de gran contenido salvífico y de relevante significado teológico en la tragedia de la Pasión de Cristo, en la que, siempre actual, todos, consciente o inconscientemente, tomamos parte.

El viacrucis bíblico resalta la lucha de los personajes entre la luz y la tiniebla, entre la verdad y la mentira, que encarnan. Cada uno de ellos toma parte en el drama de la Pasión posicionándose a favor o contra Jesús, *signo de contradicción* (Lc. II, 34), de modo que sale a la luz lo más oculto de su pensamiento en la confrontación con Cristo.



La propuesta no carece de precedentes. Al peregrino del Jubileo de 1975 el *Comitato Centrale per l'Anno Santo* de Roma, le ofrecía el *Libro del peregrino*, en el que, junto al viacrucis tradicional, se le ofrecía un esquema alternativo, que en parte, se puede relacionar con el viacrucis bíblico. Además, la Congregación para el Culto Divino, había autorizado en diversas ocasiones, ya en años anteriores, el uso de formularios alternativos del tradicional del viacrucis.

Con este viacrucis bíblico no se ha pretendido suprimir el esquema tradicional, que permanece en su plena validez, sino que, simplemente, se han querido evidenciar algunas estaciones importantes que en el *textus receptus* están ausentes o permanecen en segundo plano. Con esto se resalta la extraordinaria riqueza del viacrucis, que ningún esquema llega a expresar completamente.

## LAS VÍAS SACRAS EN ANDALUCÍA. EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS

**P**ara el P. Huerga, el viacrucis más antiguo de Occidente y, por tanto, de Andalucía, es el citado del Convento de Santo Domingo de Escalaceli, a siete kilómetros de Córdoba capital, en las estribaciones de Sierra Morena, no muy lejos de las ermitas, con su ingrediente material: las estaciones, y el formal: la meditación de los pasos de Cristo.

El citado dominico reformador San Álvaro (+1430), fundador de este cenobio en 1423, tras peregrinar a Tierra Santa, quiso, en las faldas de la Sierra Morena, hacer un duplicado plástico-devocional del camino de Cristo en su Pasión para estimular su seguimiento (*sequela Christi*), en un lugar que recuerda la topografía de Jerusalén, con sus olivares, su colina y sus torrenteras.

Parece que en un principio tenía sólo dos estaciones, las esenciales: el convento y el Calvario de tres cruces, separadas por un kilómetro aproximadamente por la vereda que baja a la ciudad, que San Álvaro recorría todas las noches, haciendo algunos trayectos de rodillas.

En lo alto de la ladera del lado este del convento, pasado el valle por el que se precipitan las aguas serranas, levantó una capilla que bautizó con el nombre de *Cueva de Getsemaní*; al valle lo llamó *Torrente Cedrón*; pero hay

más: desde el convento, que podríamos apodar la Jerusalén cordobesa, hasta un montículo situado al sur y que dista, como han podido apreciar los expertos, tanto como el lugar de la crucifixión de la Ciudad Santa, edificó una serie de estaciones que terminaban en el “Calvario”, donde puso tres cruces.

Otras capillitas construyó en torno a Escalaceli, conmemorativas de lugares santos; pero nos interesa, sobre todo, destacar el viacrucis. Un testigo del proceso cuenta haber oído a su abuelo, amigo del santo, que éste se disciplinaba junto a aquellas cruces levantadas a la vera del camino.

Pasemos a **Sevilla**. Al comienzo de la Edad Moderna, el famoso Vía Crucis de la Cruz del Campo fue instituido por el humanista Fadrique Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa, en 1521, a su vuelta de Jerusalén. Entre los fomentadores de éste podemos citar a Fr. Isidro Pérez con sus *Quexas amorosas*, libro impreso en 1694.

La Venerable María de la Antigua, clarisa de Marchena, inició y divulgó por sus revelaciones privadas en Andalucía la costumbre de rezar el viacrucis en los claustros a partir de 1580, contemplando en aquel momento trece estaciones.

Ejemplo de ello, con motivo de su estancia en Sevilla, el Rey Felipe II donó para el atrio conventual de San Francisco un viacrucis cerámico de cuadros muy grandes, que contó con su propia congregación, la cual organizaba las estaciones piadosas todos los viernes del año<sup>20</sup>.

A principios del siglo XVII, el V. Fr. Bernardino de Corvera, cuyos restos descansaron en el presbiterio de la Casa Grande de Sevilla, que fue Director en los últimos años de la V. M. María de la Antigua, promotora de esta práctica en trece estaciones, promovió el presente ejercicio piadoso de manera similar, comenzando por la institución de la Eucaristía y siguiendo con doce estaciones hasta el sepulcro, fundamentándose en ejemplos antiguos de la Provincia Bética.

En 1726, el P. Lasso de la Vega, que fue Provincial de la Bética, afirmaba que el concurso mayor de fieles a todas horas por los claustros y compás para frecuentar esta práctica era en San Francisco de Sevilla, seguido de Cádiz, opinión que manifiesta era corroborada aún por los Ministros Generales con referencia a todos los conventos de la Orden. Se formaban cuadrillas cuyas voces se confundían y que incluso se embarazaban el paso.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística* de Sevilla, Sevilla, 1844, p. 63; DEL CASTILLO UTRILLA, M<sup>a</sup> José, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Diputación Provincial, Sevilla, 1988, p. 38.

Incluso las Hermandades establecidas en este convento se turnaban para ejercitar corporativamente por la noche este ejercicio, en que llevaban su guión e iban presididos por una imagen del Crucificado, al que iluminaban con faroles de asta: la Congregación de Nuestra Señora de la Esperanza y Santo Cristo de la Corona y conversión de las almas, que gozaba de aprobación pontificia, recorría las Estaciones el lunes por la noche y en cuaresma los sábados; la Esclavitud de Nuestra Señora del Rescate y Santo Cristo de las Penas, que contaba con aprobación arzobispal, el martes, y en la cuaresma los miércoles; la Hermandad del Santo Cristo de la Vía Crucis y Nuestra Señora de la Palma, aprobada por el Provisor Eclesiástico en 1671, el miércoles, y en la cuaresma los martes por la noche y los viernes por la tarde en el compás conventual; la Congregación de Nuestra Señora de la Oliva y Santo Cristo del Perdón, el jueves, y en cuaresma los viernes; la Orden Tercera, los viernes, y en cuaresma los jueves, por tener los viernes asistencia al Santísimo, sermón y disciplina; la Hermandad del Santo Cristo de la Buena Muerte y Nuestra Señora de la Amargura, los sábados, y en cuaresma los lunes.

Los domingos, aunque era mayor el concurso de particulares, no había llamamiento comunitario, por conmemorarse la Resurrección de Cristo, empleándose la noche en cánticos de alegría, cantando la comunidad de frailes la *Salve*, o *Regina caeli* en tiempo pascual, y el *Tota pulchra* a Nuestra Señora de la Antigua. Los cofrades rezaban en sus capillas el Rosario, la Corona y las Letanías Lauretanas.

Expresamente para practicar dicho ejercicio piadoso se fundó en este convento en 1670 la Congregación y Hermandad de María Santísima de la Palma y Santo Cristo del Calvario, que al año siguiente se escindió en dos corporaciones diferentes: una en la Parroquial de la Magdalena y otra que permaneció en San Francisco y que pasó a denominarse Hermandad del Santo Cristo de la Vía Crucis y Nuestra Señora de la Palma, que ya hemos citado<sup>21</sup>.

Otra corporación con el mismo fin se erigió en la misma Casa Grande en 1672: la Hermandad del Santo Cristo de la Expiración y Nuestra Señora del Rosario, pero en este caso para practicar el Vía Crucis de la Cruz del Campo los viernes de cuaresma, que abría un crucifijo alumbrado por cuatro

<sup>21</sup> AMORES MARTÍNEZ, F., "Las Confraternidades del Vía Crucis en Sevilla (siglos XVIII y XIX)", en: *Actas. IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Junta de Cofradías, Hermandades y Congregaciones de Semana Santa, Salamanca, 2002, pp. 225-244.

faroles y al que seguían los oficiales con velas y el resto de los Hermanos, pronunciándose dos pláticas, que se trasladó en 1680 al agustino Colegio de San Acasio de la Calle Sierpes en 1680, por no disponer de capilla en el convento franciscano<sup>22</sup>.

En 1734 se constituyó también en esta casa, en la Capilla de los Neves, en la iglesia conventual frente al púlpito, la Confraternidad *sub titulo Viae Crucis* del Santo Cristo del Calvario, a la que le fue también cedida para su uso la Capilla de María Santísima de Consolación, en el sotocoro<sup>23</sup>, compuesta por setenta y dos miembros, llamados del Discipulado, a los que se agregaban los Hermanos Crucíferos de la Concordia.

Practicaban diariamente su ejercicio a primera hora de la tarde, para no coincidir con otras corporaciones que lo hacían por la noche, en el compás del convento, realizando diez estaciones desde la Sentencia de Cristo hasta la deposición en el sepulcro, ante los azulejos regalados por Felipe II en 1570.

Un clérigo portaba el Cristo del Calvario acompañado de faroles y de los hermanos con hachas encendidas. Los viernes de cuaresma se hacía por calles y plazas. En 1745 se añadió que en el del Jueves Santo se visitasen los monumentos de la parroquias del Sagrario y de la Magdalena. Los Hermanos podían llevar hábito penitencial y cruces.

A ella se unió definitivamente en 1745 la fundada en 1743 en un domicilio particular por los olleros en la Alcaicería de la Loza, al tener el mismo título: la Venerable Hermandad del Santísimo Cristo del Perdón, *sub titulo Viae Crucis*, y Nuestra Señora de los Dolores, integrada por treinta y tres miembros, pasando a denominarse Confraternidad del Santísimo Cristo del Calvario y Perdón, edificándose una capilla en la mencionada calle antes de 1766. Se continuó con el culto de los dos crucificados.

El viajero inglés Towsend, en el último tercio del siglo XVIII, destaca que San Francisco era el convento más frecuentado de la ciudad, sobre todo en cuaresma, porque *“en el claustro principal, que está enteramente rodeado de pequeñas capillas, han representado la Pasión del Redentor, en catorce cuadros, cada uno de los cuales es llamado una Estación. Están arreglados de manera que marcan ciertas distancias dando la vuelta al claustro de la primera a la segunda, y así sucesivamente. Encima de esas estaciones han anotado*

<sup>22</sup> MONTERO DE ESPINOSA, J. M<sup>a</sup>, *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifijo que en él se venera*, Sevilla, 1817, pp. 109-111.

<sup>23</sup> AMORES MARTÍNEZ, *op. cit.*

*el número de pasos que dio Nuestro Señor entre los diferentes incidentes de la Pasión al ir al Calvario, y son exactamente los mismos números de pasos que deben dar los penitentes al ir de una Estación a otra. Sobre una se ve la inscripción siguiente: 'Esta Estación consiste en 1087 pasos. Aquí el Redentor cayó una segunda vez bajo el peso de la Cruz, y aquí se puede ganar la indulgencia de siete años y cuarenta cuarentenas. Oración mental. Pater noster et Ave Maria'. Por esta se pueden juzgar las otras estaciones. Vi allí hombres mujeres y niños, ricos y pobres, dando sus vueltas, los unos aisladamente, los otros en pequeños grupos repitiendo en voz alta sus oraciones latinas y arrodillándose en cada Estación*<sup>24</sup>.

Dentro de la Venerable Orden Tercera del Convento de Nuestra Señora de Consolación, de los franciscanos de la Tercera Orden Regular, surgió en 1742 la Confraternidad del Vía Crucis y Santísimo Cristo de la Buena Muerte, que realizaba su ejercicio piadoso en el claustro e iglesia conventuales y que se establecieron en 1746 en la primera capilla del lado del evangelio<sup>25</sup>.

Igual ocurre en otras ciudades andaluzas. En 1610 sabemos de la existencia de un Calvario en las afueras de **Jaén** como escenario de actos penitenciales en torno a la Pasión del Señor. En 1659 el terciario franciscano Juan de Gámiz Chirino obtuvo licencia del Ayuntamiento para hacer una Vía Sacra en las inmediaciones de la Ermita de San Nicasio. En el siglo XVIII la Orden Tercera de San Francisco construyó una ermita en el citado Calvario, reparando las estaciones que hasta allí se encaminaban. Dicha institución organizaba hasta allí en dicha centuria todos los viernes un viacrucis procesional, al que se sumaban los particulares de los devotos del Cristo del Calvario.

En **Málaga**, en el 1656 se construyó una ermita en el lugar de un humilladero en el Cerro de San Cristóbal, cercano al Santuario de María Santísima de la Victoria, regentado por los Mínimos, llamados ambos del Calvario, que habían iniciado la costumbre de la práctica del viacrucis hasta él.

Esta Vía Sacra, con sus cruces para señalar las estaciones, estaba regentada por la Orden Tercera de San Francisco de Paula, que fundó para su mantenimiento y promoción la Cofradía del Santo Cristo del Calvario y Vía Crucis.

<sup>24</sup> TOWNSEND, J., "Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787 que contiene la descripción de las costumbres y usos de los pueblos de ese país", en: GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. VI, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, p. 182.

<sup>25</sup> AMORES MARTÍNEZ, *op. cit.*

A partir de 1924, al inaugurarse el nuevo Seminario, muy cerca de la ermita, ésta quedó al cuidado de éste, hasta que en 1977 un grupo de jóvenes, liderado por el sacerdote Gámez López, restaura la Hermandad del Monte Calvario, con el título de Muy Antigua y Venerable Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo Yacente de la Paz y la Unidad en el Misterio de su Sagrada Mortaja, Nuestra Señora de Fe y Consuelo, Santa María del Monte Calvario y San Francisco de Paula, que en 1979 realiza su primera salida penitencial por el barrio de la Victoria y en 1982 realiza su primera salida como cofradía agrupada.

Es sobrecogedor el traslado del Cristo de la Paz y la Unidad en la tarde del Viernes Santo desde su capilla hasta su trono procesional, ubicado en el Santuario de la Victoria, recorriendo la Vía Sacra. Es también muy piadoso el Viacrucis de Antorchas que la Hermandad realiza en la Cuaresma desde el mencionado santuario hasta la ermita el sábado de su quinario. Existe la tradición de que los fieles depositen piedrecitas en las cruces que simbolizan los pecados, que los devotos hacen compromiso de abandonar, para llegar purificados a la cima del Calvario, al encuentro de Cristo, como escribe el propio Beato Manuel González, Obispo que fue de Málaga: *“rezar un padre-nuestro cuando se ve una de estas cruces y dejar al pie de ellas una piedrecita en testimonio de haber hecho esta obra de misericordia”*.

La **Granada** de la Contrarreforma contó con dos Vías Sacras expresamente diseñadas, que contaban con sus propias cofradías: la del Sacromonte y la de San Antón, vinculadas a la Orden Tercera del Convento de San Francisco Casa Grande.

En la primera era organizado por dicha Orden Tercera el viacrucis todos los viernes del año *“aunque llueva”* y, en cuaresma, además, los miércoles, que solía partir de la Parroquia de los Santos Pedro y Pablo al anochecer; en la abadía un beneficiado los instruía con una plática y regresaban al punto de comienzo donde un sacerdote les impartía la bendición.

En el camino hacia la cumbre del Monte Valparaíso, con unas vistas maravillosas de la fuente del Avellano, quedan cuatro de las cruces monumentales de las muchas que fueron colocadas en la subida a la acrópolis ilipulitana durante el siglo XVII por los distintos gremios, familias y personas devotos de estos santos lugares.

En 1633 se construyeron las grandes cruces para señalar las estaciones desde la Cuesta del Chapiz hasta el pie de las Siete Cuestas, costeadas con

donativos de los terciarios y de personajes influyentes de la ciudad, eclesiásticos y laicos. En 1636 se terminó la Ermita del Santo Sepulcro, donde finalizaba el ejercicio.

En el siglo XVII los terciarios constituyeron una Hermandad para practicar el viacrucis en el Convento de San Antonio Abad, que originariamente se practicaba hasta una vieja ermita en la ribera del Genil.

Entre 1661 y 1667 se erigió una nueva Vía desde la ermita hasta el Cerro de los Rebites, que constaba de varias capillas, todas desaparecidas, desde la del Pretorio, cuyo nombre perdura en un callejón, donde se veneraba al Santísimo Cristo de los Trabajos, titular de la cofradía, hasta la octogonal del Santo Sepulcro. En 1694 esta Hermandad pasó a la Iglesia Parroquial del Sagrario, realizando el viacrucis nueve veces al año desde su sede hasta el Convento de los Santos Mártires.

Otra Santa Vía Sacra digna de mención en Andalucía, es la erigida en **Cádiz** en 1728 en el llamado Campo del Triunfo, muy próxima a la muralla, desde las inmediaciones de la Parroquia de Santa Cruz, antigua catedral, hasta el Convento de Santa Catalina, ante el cual concluía con un crucero, a petición de Fr. Miguel de Valor (+1743), santo lego limosnero capuchino, con licencia del Ordinario y del Cabildo Municipal, a crago del cual corrió la obra de instalación con cargo a las rentas de Carnicerías.

Cada Estación estaba señalada por una cruz y por una tarjeta, ambas de mármol blanco de Carrara, sobre pedestales pétreos de Sancti Petri, que alcanzarían unos tres metros de altura. Los tondos en relieve y el crucifijo ante el que concluía, ejecutados del escultor Giacomo Antonio Ponzanelli fueron traídos de Génova seguramente a finales del siglo XVII. Éstas obras habían sido encargadas por el también capuchino Fr. Fernando de Baza (+1719), Misionero Apostólico, que murió sin ver instalado el conjunto.

Los temporales deterioraron la obra, lo que podemos comprobar por las varias peticiones de restauraciones de los capuchinos, como la de 1740 y 1785. Debió ser desmontado en la primera mitad del siglo XIX. Los medallones se encuentran en la actualidad en la capilla sacramental de la también gaditana Parroquia de San Antonio y el crucifijo en la capilla del cementerio de la ciudad. La imagen del Cristo mide 1,50 m., y la cruz 2,50 X 1,70 m., con un grosor de 0,23 X 0,18 m., todo tallado en un mismo bloque de mármol.

## APÉNDICE: RECENSIONES

### **Viacrucis tradicional:**

- I Estación: Jesús es condenado a muerte
- II Estación: Jesús carga con la cruz
- III Estación: Jesús cae por primera vez
- IV Estación: Jesús se encuentra con su Madre María
- V Estación: El Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz
- VI Estación: La Verónica enjuga el rostro del Señor
- VII Estación: Jesús cae por segunda vez
- VIII Estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén
- IX Estación: Jesús cae por tercera vez
- X Estación: Jesús es despojado de sus vestiduras
- XI Estación: Jesús es crucificado
- XII Estación: Jesús muere en la cruz
- XIII Estación: El descendimiento del Señor de la cruz
- XIV Estación: Jesús es sepultado
- [XV Estación: La resurrección del Señor]

### **Viacrucis bíblico:**

- I Estación: Jesús en el Huerto de los Olivos
- II Estación: Jesús es traicionado por Judas y es arrestado
- III Estación: Jesús es condenado por el sanedrín
- IV Estación: Jesús es negado por Pedro
- V Estación: Jesús es juzgado por Pilato
- VI Estación: Jesús es flagelado y coronado de espinas
- VII Estación: Jesús carga con la Cruz (II del tradicional)
- VIII Estación: Jesús es ayudado por el Cirineo (V del tradicional)
- IX Estación: Jesús encuentra a las mujeres de Jerusalén (VIII del tradicional)
- X Estación: Jesús es crucificado (XI del tradicional)
- XI Estación: Jesús promete el Reino al Buen Ladrón
- XII Estación: Jesús crucificado, la Madre y el discípulo
- XIII Estación: Jesús muere en la Cruz (XII del tradicional)
- XIV Estación: Jesús es depositado en el sepulcro (la misma del tradicional)
- [XV Estación: La resurrección del Señor]



## Bibliografía

A. H. M. S.: Manuscrito sobre el Convento Casa Grande de San Francisco citado.

AA. VV.: *Pasión del Sur. Málaga y sus cofradías*, Unicaja – Sur, Málaga, s/f., pp. 185-188.

Alastrauey, Gregorio, *Tratado de la Virgen Santísima*, BAC, Madrid, 1952.

Amores Martínez, F., “Las Confraternidades del Vía Crucis en Sevilla (siglos XVIII y XIX)”, en: *Actas. IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Junta de Cofradías, Hermandades y Congregaciones de la Semana Santa, Salamanca, 2002, pp. 225-244.

Adrichen, Christian Kruik van, *Jerusalem, sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum, insigniorumque historiarum ejus brevis descriptio*, Godefridus Kempensis, Colonia, 1584.

Armellini, M., *Le Chiese di Roma*, Edizioni del Pasquino, Roma 1982, pp. 155-156. 526-527.

Carpaneto, G., & alii, *La Grande Guida del Rioni di Roma*, Newton & Compton editori, Roma, 2001, pp. 678. 1115-1116.

Coronas Tejada, L., “Manifestaciones de la religiosidad popular en Jaén durante la Edad Moderna”, en: *Congreso de Religiosidad Popular en Andalucía*, Ayuntamiento de Cabra – Cajasur, Córdoba, 1994, p. 142.

Cyprian Alston, G.: “Way of the Cross”, en: *The Catholic Encyclopedia*, Vol. XV, Robert Appleton Company, New York 1912.

D. P. J. E., *Manual de Piedad*, Eugenio Subirana, Barcelona, 1936, pp. 367-380.

Daza Vázquez, Antonio, *Exercicios Espirituales*, Roma, 1616.

**De la Palma, Luis, S. J.**, *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro evangelios*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1940.

**De la Vorágine, Santiago**, *La leyenda aurea*, Alianza Forma, Madrid, 1997.

**De Ligorio, Alfonso M<sup>a</sup>**. *Las Glorias de María. Segunda Parte*, Apostolado Mariano, Sevilla, 1978.

**De Santos Otero, Aurelio**. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: BAC, 1996. P. 415, n. 35.

**De Siena, San Bernardino de, O. F. M.**, *Prediche della Settimana Santa. Firenze 1425*, Paoline, Milán, 1995.

**De Vega y Carpio, Félix Lope**, *Romances a la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1918.

**Del Castillo Utrilla, M<sup>a</sup> José**, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Diputación Provincial, Sevilla, 1988.

**Díaz, V.**, “El Viacrucis de Ponzanelli”, en: *El Adalid Seráfico*, Año CII, n<sup>o</sup> 2073, Sevilla, Julio-Agosto 2001, pp. 104-107.

**Emmerich, Ana Catalina**, *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según las Meditaciones de Sor Ana-Catalina Emmerich*, Saturnino Calleja Editor, Madrid, 1900.

**García Mercadal, J.**, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. VI, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999.

**ÍDEM**, *Libro de la Oración y Meditación*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1945.

**González, M.**, *LA GRACIA EN LA EDUCACIÓN*, PALENCIA, 1956.

**González de León, F.**, *Noticia artística* de Sevilla, Sevilla, 1844.

**González Moreno, J.**, *VÍA CRUCIS A LA CRUZ DEL CAMPO*, EDITORIAL CASTILLEJO, SEVILLA, 1992.

**Granada, Luis de, O.P.**, *La Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Patronato Social de Buenas Lecturas, Madrid, s/a.

**Huerga, A.**, “El Viacrucis de Córdoba”, en: *Córdoba: Tiempo de Pasión*, Cajatur, Córdoba, 1992, pp. 143-155.

**Izquierdo, A.**, “Vía Crucis de Cristo y del Cristiano”, en: *L’Osservatore Romano*, ed. semanal en lengua española, Vaticano 8-III-2002 (<http://www.franciscanos.org/oracion/aizquierdo.htm>).

**Lombardi, F.**, *Roma. Le Chiese Scomparse. La memoria storica della città*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1996, p. 40.

**Montero de Espinosa, J. M<sup>a</sup>**, *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifijo que en él se venera*, Sevilla, 1817.

**Loyola, San Ignacio de**, *Ejercicios Espirituales*, Imprenta de Tejado, Madrid, 1858.

**Maes, C.**, *Curiosità Romane. Parte Terza*, Edizioni del Pasquino, Roma 1983, pp. 84-86.

**Paenitentiaría Apostólica**, *Enchiridion indulgentiarum*, Vaticano 16-VII-1999, Concesión n° 13.

**Ribadeneira, Pedro de, S. J.**, *Vida de la Gloriosa Virgen María*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1954.

**Rivero, J.**, “Vía Crucis: origen y significado”, en: [http://www.devocionario.com/jesucristo/via\\_crucis\\_0.html](http://www.devocionario.com/jesucristo/via_crucis_0.html)

**Sagrada Congregación para el Culto**, *DIRECTORIO DE PIEDAD POPULAR, VATICANO*, 2002, n° 132-135.

**Suárez, Manuel, S. J.**, *Theol. Christ. Marian.*, Secc. II, d. 2ª.

**Szmlka Clares, J.**, “La historia de la Semana Santa granadina desde sus orígenes al siglo XVII”, en: *Semana Santa en Granada*, Gemisa, Sevilla, 1990, p. 76.

**Villapadierna, I. de**, “San Leonardo de Porto Maurizio”, en: *Año Cristiano*, BAC, Madrid 1960, t. IV pp. 471-475.

**Zuallardo, Giovanni**, *Il devotissimo Viaggio di Gerusalemme*, Roma, 1587.



Monasterio de San Esteban, Bolonia. Siglo V.  
El más remoto precedente de Vía Sacra.



Estaciones de Nuremberg, esculpida por Adam Kraft (1455-1509), que conmemora una de las Siete Caídas de Cristo bajo el peso de la cruz.



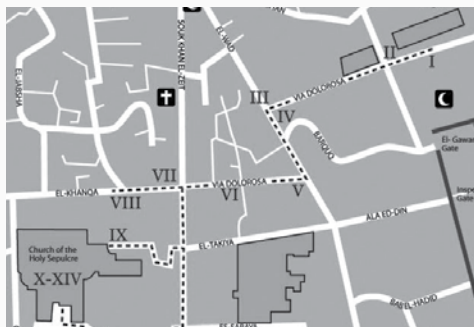
Sacro Monte de Varallo. Piamonte. 1491.



Libro de Adrichomio. Edición de 1592.



IV Estación en Jerusalén.



Plano del recorrido de las estaciones del viacrucis jerosolimitano.



Escalaceli, Córdoba. 1423.



Viacrucis de la Cruz del Campo, Sevilla, fundado en 1521.



Sacromonte, Granada. Final de la Vía Sacra.



Relieves del viacrucis de Ponzanelli, actualmente en el Sagrario de la Parroquia de San Antonio, Cádiz.



# LA CEREMONIA DEL ENCUENTRO EN LA ANTIGUA SEMANA SANTA DE MORÓN DE LA FRONTERA

---

**Manuel Clavijo Andújar**  
*Profesor de la Escuela de Arte, Sevilla*

## RESUMEN

**L**a ceremonia del saludo –hoy desaparecida– fue un bello testimonio que protagonizaban desde épocas pretéritas dos de las cofradías más señeras de nuestra ciudad: la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la ermita de la Fuensanta y la Servita de Nuestra Señora de los Dolores; radicada primero en su sede fundacional del Espíritu Santo hasta su destrucción en la Guerra Civil, pasando luego a la Parroquia de la Victoria y por último a compartir espacio en el templo de Jesús.

En los primeros momentos se protagonizaba el encuentro en la Calle de la Amargura de las dos imágenes en la confluencia de las calles Calzadilla y Espíritu Santo para ser sustituido en el alto de la cuesta de la ermita a modo de despedida.

A fines de los años setenta del siglo XX la inactividad de la hermandad servita y la cesión de imágenes y enseres a favor de la de Nuestro Padre Jesús dieron al traste con esta vieja reliquia de un pasado que aún perdura en el recuerdo de los moronenses.

**L**a historia de la Semana Santa de Morón de la Frontera ha estado jalonada de acontecimientos y ceremonias que por desgracia han ido desapareciendo en aras de la implantación de modelos más cercanos a la capital.

La influencia de la teatralidad barroca en la exteriorización de los rituales está presente en todas las muestras religiosas que las corporaciones locales manifiestan en sus estaciones penitenciales, eucarísticas o letíficas.

Entre ellas cabe destacar el famoso Pregón de las Siete Palabras que se realizaba a la hora de la muerte de Jesús durante el procesionar de la vieja y extinta cofradía del Cristo de la Salud (vulgo de la Expiración) y la Virgen del Socorro, radicada en el Hospital de Santiago, cercano a la Puerta de Sevilla. Dicha vieja costumbre acabó extinguiéndose con la cofradía tras quedarse sin sede en el siglo XIX con las diversas desamortizaciones hasta su completo declive.

Quizás el caso más interesante y representativo lo van a protagonizar no una sino dos de las corporaciones más importantes que han sobrevivido hasta la actualidad, que son la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la de las Servitas de la Virgen de los Dolores; ambas unidas de hecho (pues en 1978 las hermanas hacen una cesión de imagen y enseres a la cofradía de Jesús) pero no de derecho (pues la vieja corporación siguen radicando en una parroquia distinta que es la de Nuestra Señora de la Victoria de Morón, antigua sede Servita hasta que no se extinga o mueran todas sus componentes). Como puede apreciarse la situación sigue siendo compleja pues no existe una fusión oficial de ambas cofradías aunque sí de facto.

La primera corporación fue fundada en la segunda mitad del siglo XVI en su ermita y la segunda en 1732-1733 en el Convento de Clérigos del Espíritu Santo, comunidad dedicada a la recogida de niños expósitos y abandonados.

Este recinto ubicado en la zona de la Plata, camino de Montellano, tristemente desaparecido tras el saqueo e incendio del mismo en 1936, de él solo perdura la portada trasladada a la iglesia de María Auxiliadora.

En principio ambas entidades van a tener una vida independiente pues el Nazareno casi siempre ha procesionado durante la Madrugada del Viernes Santo y Servitas el Domingo de Ramos durante el siglo XVIII. Pero será a partir del siglo XIX tal como recoge la *Revista de Morón*<sup>1</sup>. En

<sup>1</sup> Galán y Caballero, Juan, "La mañana de Viernes Santo" en: *revista de morón*, marzo 1915.

ella dice en 1915 el Deán de la Catedral de Cádiz, el moronés Juan Galán y Caballero, lo siguiente: “*¡Lástima grande que haya desaparecido la piadosa costumbre de incorporar a la procesión de Nuestro Padre Jesús la bellísima y artística Imagen de los Dolores en la confluencia de las calles Calzadilla y Espíritu Santo!*”

Tras sobrevivir a la invasión napoleónica, las guerras carlistas y a las desamortizaciones liberales -en las que sucumbieron la mayoría de las cofradías del Antiguo Régimen- se va gestando lo que en algunos lugares denominan la ceremonia de la Humillación y, en Morón, el Encuentro.

No sabemos la fecha exacta pues no existe documentación al respecto por la desaparición de los archivos de ambas corporaciones, aunque la relación entre ambas imágenes y grupos de fieles ya se ve en la procesión de acción de gracias por la retirada de las tropas napoleónicas de la antigua villa.

En plena época del romanticismo, en la que se recupera el espíritu cristiano dentro de la mirada retrospectiva al pasado, estas dos cofradías van a compartir día y cortejo protagonizando el saludo de Jesús y su Madre en la calle de la Amargura justo en el lugar de reunión de ambos cortejos en la confluencia de las calles Calzadilla y Espíritu Santo. En la actualidad y como mudo recuerdo de aquella tradición, la hermandad interpreta la marcha *Amarguras* en el mismo lugar donde se realizaba el encuentro.

No sabemos el momento exacto, pero suponemos que a partir de mediados del siglo XIX ya estaba establecida, pues se conservan unas reglas de 1862, y en 1864 la hermandad se reorganiza concediéndole el título de Real Isabel II.

En la citada publicación se explica cómo el cortejo de la Virgen de los Dolores se incorporaba tras realizar el saludo protocolario de Madre e Hijo acercando sus pasos arriando las delanteras y al igual en la despedida que se realizaba en los altos de la cuesta de la ermita, desde la que las Servitas -ya constituidas como congregación femenina- retornaban a su templo del Espíritu Santo mientras la imagen de Jesús se recogía en su iglesia.

El testigo era el segundo paso que partía de la Fuensanta que no era ni más ni menos que el de San Juan Evangelista, que participaba del mismo ritual convirtiéndose en un amplio cortejo con tres pasos hasta que la corporación, en 1978, decide incluir la figura del Santo en el paso de la Virgen en asimilación de modelos hispalenses.

Un caso semejante podemos ver que se mantiene en algunas cofradías de la provincia de Cádiz, como es el caso de la hermandad del Nazareno de Jerez de la Frontera y alguna otra localidad.

Tras los sucesos de la guerra civil, ambas cofradías sufren la destrucción y saqueo de sus sedes por lo que la de Nuestro Padre Jesús comenzará su reconstrucción y las Servitas se mudarán a la Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria, desde donde cada miércoles santo se trasladaban hasta la ermita de la Fuensanta, sede de la hermandad de Jesús, de la que hacían conjuntamente la estación de penitencia durante la madrugada del Viernes.

Ya en las inmediaciones de ésta, en los momentos previos a la entrada, se descomponía el cortejo, uniéndose pueblo y nazarenos, se producía el acercamiento de los tres pasos y la despedida de la imagen de Padre Jesús de su Madre participando en la misma San Juan. Como testigos del hecho, toda la ciudad participaba como espectadores de la misma alrededor de sus imágenes.

A partir del año 1978, en que se funda la primera cuadrilla de hermanos costaleros, se traslada la imagen de San Juan al paso de la Virgen y en 1980 incorpora el nuevo palio, por lo que la hermandad decide prescindir de dicho antiguo ritual, dándose la curiosa circunstancia que por aquellos años hay dos intentos de rememorar la tradición.

La primera la va a protagonizar el palio de la Virgen de la Esperanza de la Hermandad de la Santa Cruz al paso de Nuestro Padre Jesús por la calle San Miguel, sacando el paso de su templo hasta la confluencia con dicha calle, acontecimiento que causó una gran sensación y que se repitió por varios años hasta que dejaron de hacerlo, pues se consideraba que una hermandad que ya había hecho estación de penitencia la noche del jueves santo no era conveniente que sacara de nuevo el paso de palio en el día y en pleno cortejo de la otra cofradía.

La segunda la realizarán hermandades como la del Cristo de la Buena Muerte y el paso de la Virgen de la Amargura de la misma localidad que a fines de los años setenta del siglo XX y, quizás, influenciados por esa corriente de reactivación de la Semana Santa tras un periodo de decadencia en que desaparecieron varias hermandades, se dejan llevar por la euforia del momento y protagonizan a la entrada una rememoración del encuentro. Dicho acto duró pocos años pues la corporación pronto volvió a su identidad de silencio y seriedad que la caracterizó desde su fundación y que la identifica entre las hermandades de Morón.

Desgraciadamente, el encuentro acabó desapareciendo, pese a que sobrevivió a la desaparición de las imágenes primitivas de Luis de Peña, el Nazareno (1618) y atribuida a Pedro Duque Cornejo, la Virgen (1733-34), que fueron sustituidas tras los sucesos de 1936 por las nuevas de Castillo Lastrucci, el Cristo (1940) y de Pineda Calderón, la Virgen (1941) y San Juan (1959), con las que se siguió manteniendo dicha tradición.

Fue el momento de inflexión de fines de los años setenta e inicios de los ochenta del siglo XX, en que la Semana Santa moronense vivió un periodo de reactivación fuertemente influenciada por los modelos hispalenses, en los que se produjo la eliminación de un ceremonial que nos identificaba antropológicamente y del que ya, por desgracia, solo queda testimonio gráfico del encuentro de Jesús con su Madre en la Calle de la Amargura en las calles de Morón.

## **Fuentes y bibliografía**

Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Sección Hermandades, Priorato de ermitas, Asuntos despachados.

*Revista de Morón y Bético-Extremeña*, años 1914 al 1917.

*Revista Morón Cofrade*.

-A.A. V.V., *Convocatoria del Santo Entierro Magno*, Morón, 2000.



Saludo de despedida entre las imágenes de Jesús y la Virgen de los Dolores en los altos de la calle Fuensanta al inicio de la cuesta. Obsérvese el nuevo paso tallado por el moronés Lucena que aún no estaba barnizado. Puede datarse en el año 1943 (Foto: Gómez Teruel).



Encuentro de las imágenes de Jesús y la Virgen de los Dolores con San Juan. Fotografía posterior a 1959, año de la ejecución del San Juan por el escultor alcalaño Pineda Calderón (Foto: Gómez Teruel).



Saludo de la Virgen de la Esperanza a Nuestro Padre Jesús (foto del autor).

# PASMO, CONTRA PASMO Y CONTRA EL PASMO

---

**José Cuesta Mañas**  
*Técnico de Museos en el ICA, Murcia*

## RESUMEN

**H**ay ciertos pasajes la vida de la Santísima Virgen, como son sus supuestos desmayos durante la pasión de Jesucristo, que tan venerados fueron en tiempos pasados y con honda tradición en los pueblos mediterráneos y que en la actualidad apenas se conocen.

En este breve estudio pretendemos contestar a algunas interrogantes en torno a la devoción al “misterio” del Pasmo de la Virgen. Este partirá desde su origen en Jerusalén donde, desde épocas muy tempranas, se constata que existía una iglesia dedicada al “Espasmo de María”, en el lugar donde según la tradición tuvo lugar la cuarta estación del vía crucis, es decir el encuentro de Jesucristo con su Madre en la calle de la Amargura camino del Calvario. Este pasaje nos llega a través de *evangelios apócrifos*, enriquecidos con leyendas, a través de su difusión por toda Europa, especialmente en el sur de Italia.

Muy posiblemente desde allí llegara la devoción a la ciudad de Valencia en donde en el siglo XV se fundó un convento de monjas franciscanas cuya

iglesia estaba consagrada a Santa María del Espasmo o del Pasma que de las dos formas nos aparece. Con la irrupción de los nuevos postulados emanados de la Contrarreforma católica, la idea de que la Virgen permaneció integra en la pasión de Cristo hasta el punto de seguir firme incluso al pie de la Cruz, es la que se va a tener por oficial por lo que para no tener que desechar el culto a la Virgen con el título del Pasma se le agregó la preposición “Contra” con lo que el significado se volvía justo al contrario.

Es así como alrededor del culto a Nuestra Señora de Contra Pasma, y por el significado del mismo, se la consideró abogada contra los pasmos, nombre que se le daba a algunas enfermedades o a sus síntomas, que ellos los englobaban en ese apelativo pero que ahora se identifican con varias enfermedades, entre ellas la epilepsia, infartos y especialmente el espasmo del sollozo de los niños, al que en muchos lugares se le conocía como “alferecía”.

Ya a principios del siglo XX, por devoción a una imagen milagrosa de Valencia y la fe en su intercesión en los casos de dichas enfermedades, se funda en Murcia, en una de sus principales parroquias, una congregación en torno a esta devoción y que perdurará hasta su desaparición tras el saqueo de la parroquia que la cobijaba, en el 1936.

## EL CAMINO DEL CALVARIO

**El camino de Jesús hacia el Calvario con la Cruz a cuestas es uno de los temas más representados en el arte y con un tratamiento muy especial de su iconografía y su devoción en la escultura procesional.**

De hecho, las imágenes que suelen concitar los mayores fervores y devoción en nuestra Semana Santa, junto con el crucificado, son sin duda las de Jesús Nazareno y el de su Madre Dolorosa que lo sigue hasta el lugar del suplicio. Sin embargo, en los evangelios este episodio apenas ocupa unas líneas en los cuatro relatos de la Pasión y solo el evangelista San Lucas menciona que seguían a Cristo mujeres camino del Calvario, sin especificar si entre ellas se encontraba su Madre María.

Es por ello que la piedad popular, como tantas veces, recurrirá a los evangelios apócrifos, para satisfacer la curiosidad de los devotos. En este



caso el que más datos aporta es al llamado *Evangelio de Nicodemo*, también llamado *Hechos de Pilatos (Acta Pilati)*, en el que el episodio está así explícitamente recogido:

*“Juan decidió avisar a la Virgen cuando Cristo salió del pretorio con la cruz sobre los hombros, y se fueron ambos, junto con las Marías a seguir el cortejo de los condenados. La Virgen, transida de dolor, preguntó a Juan cuál de los tres reos era Jesús, y Juan lo señaló: ‘El de la corona de espinas’. María cayó desmayada hacia atrás y estuvo bastante tiempo en el suelo y cuando se reanimó, comenzó a prorrumpir una serie de estremecedoras exclamaciones y a golpear su pecho. Los judíos quisieron alejarla, pero María siguió”.*

Este evangelio, conocido desde tiempos antiguos y del que se tienen referencias desde el año 150 d. C. al ser citado por San Justino en sus escritos, tuvo una gran relevancia en la Edad Media. Así la piedad popular y el mundo del arte, ávidos de conocer los detalles de aquellos trágicos momentos, se aferraron a este relato, por otra parte perfectamente creíble si los juzgamos desde parámetros humanos.

## EL PASMO

**E**l acontecimiento habría tenido lugar a los ciento cuarenta y un pasos desde el inicio de la *Vía Dolorosa*<sup>1</sup>; el lugar fue denominado del Pasma de la Bienaventurada Virgen, donde ya, en los primeros años del cristianismo, Santa Elena, la madre de Constantino, levantó allí una iglesia llamada de la Virgen del Temblor o del Pasma [fig 1].

A principios del siglo XIII ya comenzó a conmemorarse el Pasma, Espasmo o Martirio de la Virgen María y en la Edad Media es bastante frecuente encontrar pinturas y esculturas en que se representan estos misterios donde la Virgen aparece desmayada, casi siempre en los brazos de San Juan y las santas mujeres.

En la literatura sacra es normal denominar el desmayo de la Virgen al encontrarse con Jesús camino del Calvario bajo distintas advocaciones. Así encontramos para referirse a la misma como del Traspaso, Mayor Dolor,

<sup>1</sup> del Castillo, Antonio, *El devoto peregrino. Viage de Tierra Santa*, Madrid, 1656, lib. III, p. 208.

Amargura, Espasmo y Pasma, incluso, como dijimos antes, del Temblor.

Por paralelismo con la pasión de Jesús, sobre todo vista a través del rezo del Vía Crucis, principalmente impulsado por los franciscanos, o la devoción a los siete Dolores impulsados por la orden de Servitas de María Santísima de los Dolores, al igual que Cristo sufre tres caídas, la Virgen también va a sufrir otros tantos desmayos o pasmos.

El primero es el del encuentro con su hijo en la calle de la amargura, que por ser el inicio se le denominó también del mayor dolor [fig. 2].

Otro en el momento de la crucifixión, que, como dice el antiguo pliego de ciego editado en Barcelona *“La vida de la Santísima Virgen María”* y que circuló por todo el país durante años hasta el siglo XX: *“Tristísima y angustiada, a los golpes del martillo, cayó al suelo desmayada”* [fig. 3] y el tercero cuando es descendido de la Cruz [fig. 4].

Encontramos cientos de obras que representan estos tres momentos con la Virgen desmayada. Como ejemplo, analizaremos algo más detenidamente, como tipología característica, el políptico de los siete Dolores de Alberto Durero, de hacia el 1500, que se exhibe en la pinacoteca antigua de Múnich [fig.6], por ser un artista de gran influencia en artistas de su tiempo y posteriores y porque trabaja antes de las normas contrarreformistas.

En las escenas que rodean a la imagen de la Virgen de los Dolores, se representan los dolores que ya se habían fijado en número de siete, aunque no concuerdan totalmente con los actuales, pero igualmente que en los clásicos, los tres primeros tienen lugar durante la infancia de Jesús y los cuatro últimos tienen lugar durante la pasión del Señor.

El cuarto dolor por tanto representa la Calle de la Amargura, y en él Durero pone en primer término de la composición a Jesús hostigado por los sayones con el rostro vuelto hacia atrás mirando a la Virgen que se ve en segundo término, donde aparece desmayada en los brazos de san Juan.

En el quinto dolor Jesús es clavado en la cruz: éste es el que no concuerda con los que al final se fijaron y que por tanto contemplamos en la actualidad. En esta ocasión el artista, igual que en la anterior, vuelve a colocar en primer término el momento en que Jesús es clavado en la Cruz y en segundo plano a la Virgen en el suelo desmayada atendida en esta ocasión por las santas mujeres. En el sexto dolor Jesús muere en la Cruz y ateniéndose al evangelio, Ella permanece en pie.

Sin embargo el séptimo dolor, que en la actualidad es el sexto: Jesús es descendido de la cruz y puesto en los brazos de su Madre, su desarrollo tiene dos fases, el descendimiento, que es cuando según la tradición María vuelve a desmayarse, y cuando lo ponen en sus brazos, que es el instante aquí representado por lo que el artista la representa ya reanimada.

Los siete dolores finalmente se conformaron suprimiendo el del enclavamiento y añadiendo el del entierro de Cristo y la Soledad de María, que tanta devoción suscitó en los siglos posteriores.

La devoción a los Dolores de la Virgen fue especialmente impulsada por la Orden de los Siervos de María fundada en el siglo XIII. Su fiesta se remonta a 1413, en Colonia, al sustituir la celebración de la Virgen del Pasma porque su iconografía, ya en esos tiempos, suscitaba polémicas entre los teólogos que veían poco acorde con María su Pasma o desmayo y contrarrestar así el movimiento iconoclasta de los seguidores de Juan Huss<sup>2</sup>.

Como decíamos, con el Concilio de Trento y las nuevas normas que se verán aplicadas al arte y a la religiosidad popular, no se verá con buenos ojos el que la Santísima Virgen cayera desmayada, presa de las pasiones humanas, y se decantó por la actitud evangélica de la Virgen que permaneció enhiesta al pie de la Cruz y así debería ser mostrada, representada y venerada en todos los momentos de la pasión de su Hijo.

Pero como la devoción del pueblo se conmovía e identificaba con esa visión de la humanidad de la Madre del Salvador, a pesar de la puesta en práctica de los edictos emanados del concilio, se la siguió representando así en numerosas ocasiones y por gran cantidad de artistas [fig 7].

Por otro lado, durante los siglos XVII y XVIII proliferaron de forma extraordinaria las representaciones de la Pasión, tanto por medio de dramas sacros como en los encuentros de las imágenes en el transcurso de las procesiones, que representaban la Calle de la Amargura, y, en ellas, ateniéndose a las normas emanadas del concilio, se subrayaba el papel de firmeza de la Virgen aun en tan terribles momentos. En la actualidad permanece este ritual en multitud de ciudades y pueblos de toda la geografía nacional.

Como ejemplo, tomaremos el popular y antiquísimo *Canto de la Pasión* en la ciudad de Chinchilla de Monteargón (Albacete), que se canta en la

---

<sup>2</sup> Cf. Fernández Gracia, Ricardo, "La imagen de la Soledad en las artes y su versión pamplonesa", en: Cátedra de patrimonio y arte navarro, *Ciclo de conferencias de Semana Santa*, Universidad de Navarra.

mañana de Viernes Santo a lo largo de la procesión; el momento álgido de la misma tiene lugar con el encuentro que se escenifica en la Plaza Mayor del pueblo, y las voces de la cofradía de Jesús Nazareno lo cantan así:

*El discípulo querido  
busca a María angustiado,  
y con lágrimas le dice:  
-Con una cruz va cargado.*

*Con esta triste noticia  
ya camina presurosa  
la Madre del mejor Hijo,  
<toda turbada y llorosa.*

*En la Calle de Amargura  
se encontraron Hijo y Madre  
y abrazados estuvieron  
orando el Eterno Padre.*

*-Adiós madre- dice el hijo.  
-Adiós rostro soberano,  
que voy a morir muy pronto  
por todo el linaje humano.*

*Siento tu muerte hijo mío  
como Madre, más con todo,  
la voluntad de Dios Padre  
se cumple ce cualquier modo.*

En estos versos populares (conservados por transmisión oral y recogidos por mi familia), aunque es evidente su dependencia del evangelio apócrifo de Nicodemo, ya está *recogidas el nuevo espíritu tridentino*, donde incluso en la última estrofa pone en los propios labios de la Virgen el nuevo sentido teológico del momento.

Otro ejemplo paradigmático lo tenemos en la ciudad de Murcia, en donde hasta el XIX la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (cono-

cida popularmente como la de los salzillos) fundada en el año 1600, ya con los criterios reformistas en uso, realizaba durante su procesión de Viernes Santo la ceremonia del encuentro del Nazareno con la Virgen, donde evidentemente no se representaba el Pasma o desmayo.

Pero cabe destacar como Salzillo, en 1756, al realizar a su celeberrima Dolorosa para esta cofradía la representa con una encarnación de un color lívido y con los ojos elevados al máximo, casi vueltos y los cabellos como mojados por el sudor frío, todos ellos signos que anteceden al desvanecimiento. Para explicar que a pesar de tanto dolor Ella no se desplome y aguante erguida, Salzillo la rodea de cuatro deliciosos angelitos que acompañándola en su pena la confortan sosteniéndole el ánimo [figs. 8 y 9].

Como decíamos, la devoción por la advocación del Pasma de la Virgen, referido a su cuarto dolor, va a tener gran difusión. Uno de los puntos clave y más conocido se encuentra en la ciudad siciliana de Palermo: allí, Nuestra Señora de las Angustias, llamada en italiano *Santa Maria dello Spasimo*, alcanzó gran fama dentro de la devoción popular siciliana.

Allí un gran devoto y adinerado abogado palermitano, llamado Giacomo Basilio, compró unas tierras para construir un convento y una iglesia para honrar a la Virgen. Los frailes olivetinos fueron los encargados de habitarlo y fomentar el culto. Y, además, para presidir el altar mayor de la iglesia encargó a Rafael Sanzio el famoso lienzo conocido como “El Pasma de Sicilia”, así llamado por el lugar para el que fue realizado, importantísima obra que hoy puede verse en el Museo del Prado.

Aquí el genial artista muestra la posición oficial de la Iglesia en el debate sobre la naturaleza del dolor de la Virgen durante la Pasión de Cristo, al mostrarla sufriente y compasiva pero consciente y no desmayada.

Este convento fundado en 1509 tuvo una corta y aciaga vida, ya que en principio solo se construyó el convento, porque sus recursos se destinaron a la lucha contra los turcos y años después, cuando se terminó de construir la iglesia, la techumbre se vino abajo y así quedó hasta la actualidad.

## CONTRA PASMO

**E**sta devoción del Pasma de la Virgen va a tener un trasunto al otro lado del Mediterráneo en la ciudad de Valencia. En 1496 se funda en esta ciudad un convento de monjas franciscanas, denominado convento de Jerusalén, bajo la invocación de Santa María del Espasmo, a quien estaba dedicada su iglesia desde su fundación.

El edificio, de planta gótica, fue varias veces reformado y acondicionado al gusto de los tiempos, hasta que en 1811 fue parcialmente y premeditadamente destruido para evitar que las tropas francesas desde allí pudieran hacerse fuertes o bombardear Valencia, ya que estaba situado en las cercanías de la puerta de San Vicente de las antiguas murallas de la ciudad.

Tras la Guerra de la Independencia el monasterio se rehabilitó y las monjas volvieron a habitarlo. Pero en 1835 por causa de las leyes desamortizadoras tuvo que ser definitivamente abandonado. Este convento desapareció de la ciudad totalmente en 1933, y en su lugar se construyó un bloque de viviendas.

La fachada, que era de estilo gótico final con detalles que ya anunciaban los gustos renacentistas, estaba presidido por una escultura de la Virgen en el centro, que se desmontó y se donó a la ciudad de Valencia, pero hasta el momento no se sabe que pudo ser de ella [fig. 10].

*“El dicho convento fue erigido por bula del Papa Alejandro VI en la que otorga que se erija un monasterio de la orden de Santa Clara, con la regla de Urbano IV, con el nombre de Jerusalem y bajo la invocación y gloria de la Virgen María del Espasmo”*<sup>3</sup>. Concedió, además, para contribuir a su sustento, gran cantidad de indulgencias a quien ayudare en la construcción, ornato y sostenimiento del mismo, y a quienes visitaren el monasterio, una vez concluido, en las festividades de la Virgen María, es decir en la Concepción, Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción, desde las primeras vísperas hasta la puesta de sol del día siguiente.

Con respecto a su título de Santa María del Espasmo (transcribimos el texto literalmente ya que nos parece lo suficientemente interesante y esclarecedor al cotejarse las dos posturas, la oficial y la popular con respecto a esta advocación), nos dice que otro autor, del que no precisa el nombre,

<sup>3</sup> Almela y Vives, Francisco, *El monasterio de Jerusalem. Un convento de franciscanas en Valencia*, Ed. Miguel Juan, Valencia, 1941.

pero el lenguaje tan retórico usado nos traslada por lo menos al siglo XVIII o XIX, opina que *“esta invocación del Espasmo es ciertamente impropia, por estribar en historia fabulosa, pues la Virgen María no expresó tal pasión de ánimo, por cuanto siempre tuvo perfecto dominio de sus acciones y afectos, ya que hasta el continuo dolor que tuvo en los sufrimientos de su Hijo quedó aminorado al considerar que eran voluntad divina y para salud del humano linaje. Por lo demás el aludido autor disculpa la invocación: Algo, dice, se ha de disimular, considerada la sencillez de los tiempos”*.

También Antonio del Castillo, franciscano, en el ya citado libro *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, nos dice al hablar de la iglesia del Pasma: *“No tomada en todo rigor la palabra Pafmo (sic). Porque aquella divina Señora nunca le faltó el valor y esfuerzo para padecer tan terribles dolores y acerbos sentimientos”*.

Estos datos se conocen por una copia fechada en 1497 y que es una traducción en “lengua vulgar” del acta fundacional. Francisco Almela es el autor que recoge la mayor parte de los datos y que recopila casi los únicos conocidos sobre este cenobio en su libro publicado en 1941 y anteriormente reseñado.

Para esquivar la prohibición de la iglesia hacia la advocación del Pasma, que estaría bastante asentada en la piedad popular, en este convento encuentran una ingeniosa solución para no prescindir de tan querida advocación, al añadirle al nombre original la preposición contra, con lo que se consigue darle la vuelta al significado sin prescindir del vocablo pasmo, es decir, donde lo humanamente lógico sería tener un pasmo, la Virgen no lo tendría.

Así pasará a invocarse a la virgen con el título de Nuestra Señora de Contra Pasma. Y con este título es como se promocionó más su devoción, como veremos, al ser divulgada por medio de estampas de las que conocemos unas cuantas, en las que siempre aparece denominada así.

Con respecto a la imagen recurrimos a las pocas descripciones existentes y a las ya dichas estampas conservadas. Todo parece indicar, siguiendo la costumbre de la época de la fundación, que en un primer momento se centrara el culto en torno a una pintura o un relieve que representaría el misterio del Pasma de la Virgen en la Calle de la Amargura y lo normal en ese momento es que a María se la representara desmayada. Algo parecido ocurrió en Granada en torno al culto a Nuestra Señora de las Angustias,

primero representada en un cuadro, o en Cádiz, en la cofradía de Afligidos, que también venera el mismo misterio.

También nos aventuramos a pensar que, tras las normas emanadas después del concilio, incluso ese cuadro se viera sustituido por otro en el que ya apareciera erguida, al haber localizado dos grabados antiguos que, aunque reproducidos durante mucho tiempo, su estilo nos lleva al siglo XVII, en los que se representa la escena más o menos completa y no a la Virgen sola como sucederá en siglos posteriores.

La primera estampa es una conservada en el Archivo Histórico Nacional, usada como encabezamiento de un documento notarial (algo bastante común en los siglos XVII y XVIII) [fig. 11], en que con el texto de “*Milagrosa imagen de nuestra señora de Contra Pasma que se venera en el convento de franciscanas de Jerusalem*”, aparece representado el misterio del encuentro en la Calle de la Amargura, en el que se puede ver a la Virgen con San Juan y Jesús con la cruz a cuestas ayudado por el Cireneo, con una arquitectura de fondo muy pictórica que evoca la citada vía jerosolimitana.

Una composición similar, aunque con una técnica inferior rayando en lo popular, en la que se han suprimido la imagen de San Juan, la encontramos en el encabezamiento de unos gozos a la Virgen de Contra Pasma, de época semejante o algo posterior [fig. 12].

La devoción del pueblo español desde antiguo y salvo excepciones se ha decantado por las representaciones en bulto redondo frente a la pintura, y es seguro que en época incierta se realizó una talla de la Virgen o se aprovechó alguna talla ya existente que va a seguir la iconografía del grabado del XVII, es decir una Virgen con la cabeza algo inclinada y las manos juntas con los dedos entrelazados.

De este momento se conserva un grabado fechado en 1717 [fig. 13] en el que, ante un rompimiento de gloria se encuentra la imagen de Nuestra Señora al modo de una imagen vestidera, cubierta por ricos tejidos, con manto acampanado, en los que se insinúan incluso bordados y corona imperial.

Situada sobre nubes y flanqueándola unos angelitos, de los cuales el de su derecha porta un escapulario, lo que nos indica que ya existía una cofradía que le daba culto, por eso lleva el escapulario, signo distintivo de los cofrades.

Aunque el convento desapareció, por noticias en prensa de años posteriores la cofradía debió de permanecer en otra iglesia (5) hasta la guerra civil donde el patrimonio religioso fue prácticamente aniquilado.



De las pocas descripciones que existen de la iglesia (todas recogidas por el citado Almela), en 1877 Llorente habla de Nuestra Señora del Pasma, “*que es una escultura tosca de aquel tiempo [¿el de la fundación?], se conserva en una de las capillas de la iglesia*”, pero los demás autores que se han referido a este templo no la nombran.

Estanislao Sacristán, en cambio, nos dice: Contiene el altar mayor una Virgen de tamaño natural, de rica escultura, por don Agustín Agulló, escultor Valenciano con el título o invocación del Contra-Pasma.

Esta imagen realizada con seguridad en una de las reformas, que más fueron reconstrucciones de la iglesia, es la que se ve representada en otro grabado ya del siglo XIX y que se ha estado imprimiendo con plancha litográfica hasta el siglo XX, en el que la imagen, aun con la misma iconografía, aparece con un atuendo que no es el clásico de las imágenes de vestir, sino que representa una imagen de talla completa y en buena parte reproduce la de los grabados más antiguos pero conservando los angelitos con los escapularios de la versión de 1717, pero en esta ocasión colocados a sus pies y se le añaden, a uno de ellos, unos cordones que lleva en sus manos y que son los que se impondrían a los devotos, principalmente a los niños, afectados por las enfermedades de las que era especialmente abogada [fig. 14].

En el reverso de la misma nos dice que su fiesta se celebra en el segundo domingo después de Pascua de Resurrección. Es frecuente en Valencia que las fiestas que tienen lugar dentro de la cuaresma o en Semana Santa, como es este caso, que debería ser en Viernes Santo, se pasen a ese segundo domingo de después de Resurrección. También aparecen reseñadas las muchas indulgencias que le fueron concedidas.

Tras la desamortización y después la federación de monjas franciscanas, las religiosas del convento de Jerusalem fueron ubicadas en varios conventos y, ya en el siglo XX, pasaron al convento de Burjasot.

Al final las últimas religiosas que quedaban fueron al convento de la Puridad de Valencia, junto a la céntrica plaza de la Virgen. En este cenobio aún se puede ver colocada en el coro bajo sobre una repisa a una imagen de la Virgen Dolorosa vestida de blanco y azul en actitud semejante a la de los grabados, que por añoranza, encargaron las monjas provenientes del convento de Jerusalem y que llamaban de Contra Pasma (relato recogido por transmisión oral de aquellas religiosas).

## CONTRA EL PASMO

**A**l propagarse el nuevo título, debió de surgir la creencia de que la Virgen de Contra Pasma era especial abogada, como su propio nombre indica, contra los pasmos, aplicándose especialmente a los pasmos de los niños también conocidos como alferecías, o, más técnicamente, espasmos del sollozo, y que muy frecuentemente se confundían con la epilepsia.

Para protegerlos de estos pasmos se les imponían en las muñecas unos cordones bendecidos con los colores azul y blanco de la cofradía (los colores inmaculistas, como corresponde a una orden franciscana), en la creencia que éstos les preservarían de dichos males.

Por su fama salutífera frente a los pasmos de los niños, no es de extrañar que su estela se extendiese a otros lugares, como ocurrió en la vecina diócesis de Murcia. Allí en la principal parroquia de la capital del Segura, sabemos que la devoción a la Virgen de Contra Pasma llegó a través de una señora de origen valenciano, como no podía ser de otro modo, perteneciente a la alta burguesía murciana, viuda de Pedro Martínez, que se dedicó a hacer no pocas obras de caridad.

Esta señora, llamada Carolina Batllés, perteneciente a la feligresía de San Bartolomé, era devota de la Virgen valenciana y con fe en su intercesión especial para con los niños. Sabemos con exactitud por la prensa local que en 1894 se funda en la parroquia de San Bartolomé-Santa María de Murcia una asociación piadosa bajo el título de Nuestra Señora de Contra Pasma, a instancias de la mencionada Doña Carolina y otras piadosas señoras, con el beneplácito del obispado, consiguiendo de Roma “*sus constituciones é indulgencias*”<sup>4</sup>.

El objeto de esta asociación era poner a los niños y niñas bajo la protección de la Virgen, a la que, con el título de Contra Pasma, se le suplica especialmente que los libre de la alferecía y demás enfermedades de la infancia.

La noticia aporta otro dato un tanto confuso como que esta asociación está establecida conforme lo está en otras diócesis, cosa que no nos consta que hubiera ninguna más, y dice especialmente en Valencia, en la iglesia de religiosas de San Sebastián, pero no conocemos la existencia de ningún convento de religiosas con ese nombre, pero la confusión del cronista se

<sup>4</sup> *Diario de Murcia*, 14/4/1894, y la *Paz de Murcia*, 15/4/1894.

acentúa al comentar la noticia dos días después en el mismo diario<sup>5</sup>, al decir que las bases fundamentales de la asociación proceden de Jerusalén en donde hay un convento de religiosas que tiene por titular dicha advocación. En este caso es evidente que el nombre del convento valenciano de Jerusalén fue el que le debió inducir al cronista a tal error.

La prensa local murciana nos sigue dando noticias de la vida de la asociación en años posteriores y, por lo que sabemos, que llegó a tener capilla en la iglesia de San Bartolomé, la primera entrando desde los pies del lado del evangelio, la cual era adornada con motivo de la fiesta del titular de la parroquia.

Por relatos orales recogidos por personas que conocieron la iglesia antes de su destrucción, la imagen que se veneraba era una Virgen dolorosa de tamaño académico del escultor Roque López (discípulo principal de Salzillo), siguiendo el modelo tan repetido del mismo Salzillo y que había estado hasta entonces en la sacristía de la parroquia.

Para fomentar su devoción, se imprimieron unas estampas reproduciendo un antiguo grabado del S XVIII y que ya se había utilizado para representar otras dolorosas con la misma iconografía de la ciudad, en la que dentro de un marco de estilo rocalla se representa una Dolorosa de brazos abiertos y mirada al cielo a la que se le añadieron los dos angelitos portadores del escapulario y los cordones de la estampa decimonónica de la de Valencia [fig.15]. Esta estampa lleva otro sencillo sobremarco de un estilo modernista y, a sus pies, la leyenda “*N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> DE CONTRA PASMO venerada en la Parroquial de Sn Bartolomé de Murcia. Varios SS. Obispos han concedido muchas indulgencias por rezar una salve ante esta Santa Imagen*”.

Sabemos también que la referida Carolina Batllés, unos años antes, ya había mandado hacer unas estampas de San Pedro de Alcántara en los talleres de Avilés y compañía de Murcia, por lo que es seguro que ella misma sería la que mandara imprimir esta litografía.

Con la Guerra Civil, la iglesia de San Bartolomé fue convertida en carbonería y se perdió gran parte de su patrimonio y la práctica totalidad de su archivo. Tras la guerra, la cofradía fue una de las más afectadas y no se reorganizó, pero sabemos por boca de los descendientes de las fundadoras que hasta los años setenta se seguían imponiendo los cordones benditos a cuantos los requerían.

---

<sup>5</sup> *Diario de Murcia*, 16/04/1894.

En el año 1980 un grupo de estudiantes recogen esta advocación ya olvidada y se lo imponen a una imagen de pequeño formato obra de un aficionado y se reanuda su culto con romería en una pedanía de la huerta de Murcia [fig. 18].

Allí, durante más de treinta años se desarrolló esta romería que llegó a ser muy popular en la zona. Con la aparición de internet y las convocatorias realizadas por medio de redes sociales, hizo que grupos organizados y asociaciones que nada tenían que ver con la organización del evento, de alguna manera, se la apropiaron, anulando su sentido original, y por tal motivo en el año 2013 desgraciadamente se suprimieron los actos lúdicos que se realizaban en torno a su festividad y su procesión [fig. 16].



Fig. 1. Actual iglesia de la Virgen del Pasmo. Calle de la Amargura, Jerusalén.



Fig. 2. Paolo Cabalieri, Veronés.



27 Siendo sus ojos dos rios abrazase con su Hijo à pesar de los Judios.



28 Irresistible y angustiada à los golpes del martillo cae al suelo desmavada.

Fig. 3. Vida de la Santísima Virgen Maria, Pliego de cordel.



Fig. 4. Andrea Mantegna.



Fig. 5. Van der Weiden



Fig. 6. Políptico de los siete Dolores. A. Durero.



Fig. 7. William-Adolphe Bouguereau. Capilla de la Virgen. Catedral de Poitou-Charentes. La Rochelle.



Figs. 8 y 9. Dolorosa de Salzillo



Fig. 10. Portada del convento de Jerusalén de Valencia.



MILAGROSA IMAGEN DE Ntra. SEÑORA DE CONTRA PASMO



FigS. 11 y 12. Grabados del XVII.



Fig. 13. Milagrosa imagen de N.ª S.ª de Contra pasmo (1717).



Fig.14. N.ª S.ª de Contra Pasmo. Vda en el convento Franciscanas de Jerusalem de Val.ª.Cs, XIX).



Fig.16. Imagen actual. Murcia.



Fig.15. N.ª S.ª de Contra Pasmo. Venerada en la parroquial de San Bartolomé de Murcia.



# HACIA EL ENCUENTRO EN LA VÍA DOLOROSA:

EL PASO DE LA VIRGEN DE LA AMARGURA DE SEVILLA

---

**Pedro Manuel Fernández Muñoz**  
*Historiador de Sevilla*

## RESUMEN

**E**ste trabajo trata del cambio de personalidad total que experimentó, a partir del año 1911, la Hermandad de la Amargura de Sevilla. El motivo de escribir sobre ella en esta publicación viene justificado por el hecho de que sus titulares representan iconográficamente el pasaje recogido en las *Actas de Pilato* del camino hacia el Encuentro en la Vía Dolorosa entre María y el Redentor.

La Hermandad de la Amargura ha venido siendo durante buena parte del siglo XX, y lo es a día de hoy, un paradigma en la Semana Santa sevillana como ejemplo de corrección y de buen gusto.

En este trabajo vamos a ver algo que se ha ido repitiendo años y décadas después en otras cofradías de la Ciudad y es la reformulación de la personalidad y el carácter de muchas de ellas, siendo la de la Amargura la primera de la que tenemos constancia y en una línea evolutiva que desde entonces ha sido siempre la misma, y que va desde lo popular al refinamiento y cuyo resultado es una imagen y una expresión diferente, en definitiva, la capacidad de reinventarse que tiene la Semana Santa en Sevilla.

## INTRODUCCIÓN

**L**a Hermandad de la Amargura de Sevilla, también llamada de San Juan de la Palma o como el Silencio Blanco, es todo un referente de la Semana Santa de Sevilla, habiendo sido la primera Imagen Dolorosa de la Ciudad en ser coronada, ocurriendo dicha efeméride en el año 1954. Existe un recorrido de evolución de la personalidad de esta Hermandad y de su estética que se inicia en 1911 y culmina en 1954, es de ello de lo que tratamos en este breve estudio.

El trabajo lo podemos dividir en tres partes claramente; en la primera por necesidades del guión explicamos, sobre todo, a los probables lectores ajenos al ámbito sevillano la iconografía que representa el paso de palio de esta Hermandad, pues es necesario aclarar que no representa el Encuentro en la Vía Dolorosa, sino el camino a este encuentro; hablamos pues de las aproximaciones iconográficas que pueda tener en Sevilla y fuera de ella, poniendo el ejemplo zamorano del paso de “Las Tres Marías y San Juan”.

En la segunda parte tratamos, tras hacer un breve resumen de la situación de las Hermandades en los albores de la contemporaneidad, del cambio de personalidad que experimentó la Cofradía a partir de una resolución de Cabildo de Oficiales del año 1911, produciéndose un cambio radical en la idiosincrasia de la misma, que pasa de ser una hermandad “bullanguera” de barrio, donde la Estación de Penitencia dejaba ver imágenes poco edificantes de muchos de sus hermanos en tabernas y de juega vestidos de nazarenos (al parecer fue la esposa del Mayordomo de la Hermandad de entonces la que insta a su marido para que reforme las normas para no seguir realizando una salida procesional que escandalizaba por el espectáculo vacío de contenido piadoso que se daba), a ser una hermandad “de negro”, aunque adoptaran la túnica blanca, de las llamadas “serias”<sup>1</sup> de Sevilla.

En la tercera parte tratamos de los cambios estéticos que se van produciendo en la Hermandad de la Amargura en los dos pasos, y que marcan una

---

<sup>1</sup> Aun hoy en Sevilla está muy extendida la definición de las hermandades como “serias”; a mí personalmente no me gusta, y nunca lo hago el clasificar una hermandad o cofradía como de “seria”, pues considero que todas lo son, con independencia del acompañamiento o no musical, la selección de las piezas a interpretar, el uso de flores, cera, etc... la seriedad de una asociación está más en otras cosas que en las expresiones externas. Aun así entiendo que hasta la primera mitad del siglo XX teniendo en cuenta la actitud del cuerpo de nazarenos en la calle se pudiera usar justificadamente esa definición.

evolución en su patrimonio, convirtiéndose en referente del refinamiento en las Artes Suntuarias dentro de las Hermandades de la Ciudad.

Trataremos de aquellas piezas que pertenecieron a la Hermandad y que en su día se encargaron, se usaron y fueron sustituidas por otras en búsqueda de alcanzar un ideal de perfección estética que se resumen en el conjunto unitario de diseño y ejecución técnica de su patrimonio que hoy en día posee la Hermandad de la Amargura y que hacen de su “mise en scene” un delicioso discurso estético en la calle.

## EL PASO ESCÉNICO DEL CAMINO AL ENCUENTRO EN LA VÍA DOLOROSA DE SEVILLA

**E**n una ciudad como Sevilla, con una rica iconografía pasionista, no había llegado hasta nosotros un paso que narrara el episodio apócrifo del Encuentro en la Vía Dolorosa entre Jesús y su Madre. Sí estaba representado el momento narrativo anterior al paso escénico del Encuentro, que es lo que representa el paso de la Virgen de la Amargura [figs. 1 y 2] y que es de lo que trata este trabajo.

En la actualidad la Hermandad llamada popularmente como de La Misión (Archicofradía del Inmaculado Corazón de María y Hermandad Sacramental del Santo Cristo de la Misión, Nuestra Señora del Amparo, San Juan Evangelista y San Antonio María Claret), constituida en 1987<sup>2</sup> y establecida en la Parroquia del Inmaculado Corazón de María del barrio de Heliópolis, realiza su Estación de Penitencia la tarde-noche del Viernes de Dolores, narrando el único paso de esta Hermandad el momento del Encuentro de María con Jesús Nazareno cargando con la Cruz en el Camino al Calvario.

En el pasado, la desaparecida Hermandad del Despedimiento de Nuestro Señor Jesucristo de su Santísima Madre, Santo Cristo de las Virtudes y Dulce Nombre de María, con sede en la Parroquia de San Isidoro, desde donde hacía su Estación de Penitencia el Miércoles Santo, representando en el primero de sus tres pasos la escena anterior a la Pasión del Despedimiento de Cristo de su Madre en presencia de San Juan Evangelista, San Pedro,

---

<sup>2</sup> [www.archicofradiaclaret.org/historia](http://www.archicofradiaclaret.org/historia). Consultada la última vez el 17 de Noviembre de 2019.

Santiago y Santa María Magdalena<sup>3</sup>, que si bien presentaba una iconografía en paralelo a la del Encuentro con los mismos protagonistas de la acción, en modo alguno este “encuentro” era el que se produciría entre Madre e Hijo en el Camino del Gólgota.

Sí representaba el Encuentro en la Calle de la Amargura la desaparecida cofradía sevillana del Cristo del Perdón y la Pura y Limpia Concepción de la Oliva<sup>4</sup>, que residía desde mediados del siglo XVI en el Convento Casa Grande de San Francisco, que, según Bermejo, daba culto al Señor con la cruz a cuestas ayudado por el Cirineo, la Santísima Virgen y San Juan. La devoción a sus imágenes se ve certificada por una estampa grabada Amat en 1784, en la que se ve este misterio representado.

En más de un trabajo de los incluidos en este volumen se hace alusión a la fuente iconológica para esta iconografía del Encuentro en la calle de la Amargura, procedente del Evangelio Apócrifo llamado *Actas de Pilato*<sup>5</sup> (texto compuesto hacia el 130 con añadidos reescritos posteriores), y en concreto de la Recensión B, que es más rica en detalles y aparece narrado el pasaje: “*Juan al principio iba siguiendo el triste cortejo, pero luego se fue corriendo a toda prisa a dar cuenta a la Virgen de lo que pasaba, pues se encontraba ignorante de ello. Al oír la Virgen el relato, quedó transida de dolor y se fue en seguida, acompañada por Juan y por Marta, María Magdalena y Salomé, a la calle de la amargura. Al ver la comitiva, preguntó a Juan cuál era su Hijo. Él se lo señaló, diciéndole que era el que llevaba la corona de espinas y las manos atadas*”<sup>6</sup>. Hasta aquí, en la actitud de señalar San Juan a la Virgen la figura de Cristo podemos situar iconológicamente lo representado en el paso de la Virgen de la Amargura de la Hermandad de San Juan de la Palma de Sevilla.

<sup>3</sup> BERMEJO CARBALLO, José, *Glorias religiosas de Sevilla. Noticias histórica-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1882. Reedición Comentada, coordinada por Rafael Jiménez Sampedro, Abec editores, Sevilla, 2013. p.134.

<sup>4</sup> Cfr. BERMEJO CARBALLO, José, *Glorias religiosas de Sevilla*, Imprenta Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 278-283; DEL CASTILLO UTRILLA, María José, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Arte Hispalense, Diputación Provincial, Sevilla, 1988, pp. 76-77.

<sup>5</sup> Piñero, Antonio (ed.), *Todos los Evangelios*, Edaf, Madrid, 2013, pp. 326-327, y de Santos Otero, Aurelio (ed), *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, 2017, pp. 388-393. El texto que narra el Encuentro en la calle de la Amargura pertenece a la Recensión B de la primera parte de las *Actas de Pilato* siguiendo la versión publicada por Tischendorf; esta recensión contiene variantes fruto de refundiciones tardías del mismo relato, y no está ausente de polémicas en la datación de estos añadidos: así para autores como Antonio Piñero los añadidos son como muy antiguos del siglo X y para otros autores como el citado Tischendorf, que empleó doce códices para su edición, lo son aproximadamente del año 424.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 415.

Con imaginación, podemos pensar que el gesto se puede corresponder al momento inicial del fragmento, informando de lo sucedido a la Madre y señalando el camino por el que va el cortejo, o bien al momento final en el que ante los reos torturados señala cuál es el Redentor.

Sea como fuere, este texto es la base; si las imágenes sevillanas hicieran alusión al segundo caso nos encontraríamos en realidad ante un paso Misterio bajo palio pero incompleto, en el que se adivina la figura de Cristo fuera de la escena.

Existe bastante material publicado al respecto, por lo que sólo nos referiremos de pasada, sobre los orígenes históricos de la Hermandad<sup>7</sup>, lo justo para enmarcar el tema principal de este trabajo que es la evolución y el cambio de identidad total que experimentó esta Hermandad a partir de 1911.

Baste decir que la Hermandad se fundó en la parroquia de San Julián de Sevilla y que sus primeras reglas conocidas datan de 1696<sup>8</sup>, y el Libro de Actas más antiguo conservado es de 1710 aportando datos de las dos décadas precedentes<sup>9</sup>, por lo que la fecha de su fundación no coincide con la de sus primeras reglas conocidas.

Por esas fechas en las cercanías de San Julián se encontraban instalados los jesuitas, que se encontraban construyendo su noviciado de San Luis de los Franceses y que predicaban a los vecinos del barrio pudiendo influir en la elección del nombre de las advocaciones titulares de la Hermandad<sup>10</sup> y en los misterios que representaban sus pasos, no existiendo antecedentes a la representación del Camino al Encuentro en la Semana Santa hispalense<sup>11</sup>.

En otros lugares de España existe la iconografía del Camino al Encuentro en la Calle de la Amargura, así por ejemplo en la Semana Santa de Zamora existe el paso titulado de “Las tres Marías y San Juan”, de la Cofradía de Jesús Nazareno (Vulgo “Congregación”), grupo tallado en abedul por el

<sup>7</sup> Sirva como referencia los dos tomos publicados por la Hermandad de la Amargura en 2008. VV. AA., *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, Sevilla, 2008.

<sup>8</sup> DEL PUEYO ORTÍZ, M. J.; JIMÉNEZ LÓPEZ, R., y ORTIZ DÍAZ, R., “Los orígenes de la Hermandad de Penitencia”, en: *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, t. I, Sevilla, 2008. p. 63.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.64.

<sup>10</sup> “...del Santo Christo del Silencio y Madre de Dios de la Amargura”, en: Lecaroz Giménez, J., “La advocación del Silencio, un origen ignaciano”, en: *Amargura*, Boletín de la Hermandad de la Amargura, Sevilla, 1990.

<sup>11</sup> Llegamos a esta conclusión tomando como referente la obra del Abad Sánchez Gordillo de comienzos del siglo XVII y teniendo en cuenta que el resto de representaciones de la Virgen María acompañada de San Juan de la Semana Santa sevillana, incluso aquellas en las que aparecía también en escena Sta. M<sup>a</sup>. Magdalena, hacen alusión al momento del Stabat Mater.

escultor Hipólito Pérez Calvo (nacido en Bercianos de los Vidriales, Zamora en 1936)<sup>12</sup>, que representa en actitud itinerante en primer término a la Virgen María y a San Juan seguidos por María Magdalena y María Cleofás [fig. 3].

El conjunto se realizó tomando la maqueta que en 1932 hizo Mariano Benlliure, pero que por problemas económicos no se llegaría a realizar en Zamora, siendo hecha finalmente para la Semana Santa de Crevillente<sup>13</sup>.

La obra posee una enorme fuerza dramática cargada de expresionismo subrayado por las miradas y la gesticulación de los personajes así como por la policromía de la obra, o más bien la casi ausencia de ella, que deja ver el color natural de la madera de abedul dando al conjunto una sensación monocroma que refuerza las tensiones entre las luces y sombras de las figuras recordando mucho el blanco y negro cinematográfico, y curiosamente estando hecha en madera clara resulta tener efecto tenebrista.

El conjunto tuvo un importe en su día de cuatrocientas mil pesetas, saliendo el paso salió en procesión por primera vez el nueve de abril de 1971<sup>14</sup>. Durante el año se puede admirar este conjunto en el Museo de la Semana Santa de Zamora.

El grupo va montado sobre una mesa de madera de nogal realizada por Julián Román “Alito” en 1980<sup>15</sup>, considerada como una de las mejores mesas procesionales de la Semana Santa zamorana. El paso de las Tres Marías y San Juan procesiona junto con los otros diez pasos restantes de la Cofradía de Jesús Nazareno, (fundada en 1651), el Viernes Santo<sup>16</sup>.

## LA EVOLUCIÓN DEL PASO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LA HERMANDAD

**A** mediados del siglo XIX la Semana Santa de Sevilla entra en un proceso de renovación, reinventándose algo que será constante a partir de entonces y que se acentúa más a partir del siglo XX.

<sup>12</sup> VV. AA., *Museo de Semana Santa Zamora*, Junta Pro Semana Santa, Zamora, 2003.p. 54.

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ FERRERO, A., e ILLANA GUTIÉRREZ, L., *Semana Santa en Zamora: Fe, Arte y Tradición*, Editorial Fernández Illana, Zamora, 2011. p.78.

<sup>14</sup> Op. Cit., 2003: p. 54.

<sup>15</sup> IBÍDEM, p. 55.

<sup>16</sup> Op. Cit., 2011: p. 70.

Aunque tradicionalmente la historiografía sobre este tema considera como primer acontecimiento de ello la Invasión francesa, habría que contemplar como el primer factor coadyuvante las políticas ilustradas encaminadas no sólo a controlar el poder e influencia de la Iglesia con el llamado Regalismo, sino que también los soberanos católicos, como el devotísimo Carlos III al igual que otros monarcas de la Ilustración, José II de Austria o Luís XV de Francia<sup>17</sup>, toman medidas anticlericales con criterios racionalistas y educativos, con el fin de combatir la superstición y las desviaciones.

En ese sentido son prohibidas en esos años muchas romerías y otras manifestaciones de religiosidad popular: en el Reino de Sevilla es suprimida la Romería de la Consolación de Utrera y se llega a prohibir el uso de antifaz para los penitentes, que debían llevar la cara al descubierto en esos años.

Al desapego a las hermandades de la Corona le sucede el de la nobleza, ya sea por emular al Rey y por ideología, pues los principios del Iluminismo calan hondamente entre la clase dominante, era la moda.

Las consecuencias de ello son terribles para muchas hermandades que estaban constituidas básicamente por la nobleza o contaban con la protección o el mecenazgo de alguna casa nobiliaria, pues al dejar de estar de moda las cofradías, éstas dejan de recibir el estímulo económico del estamento noble y muchas corporaciones comienzan a agonizar: tal es el caso de la Hermandad de la Antigua y Siete Dolores de Sevilla.

La Invasión napoleónica será para muchas de ellas el espaldarazo final para su desaparición. A los robos, saqueos y demás destrozos sucedidos durante la ocupación francesa de la Ciudad (1 de febrero de 1810- 27 agosto de 1812), le sucedieron nuevos episodios que amenazaron seriamente la existencia de la Semana Santa; para empezar ya la sociedad no era la misma.

A las medidas anticlericales del Trienio Liberal (1820-1823), le sucedería en pocos años el advenimiento del régimen liberal, tras la muerte de Fernando VII en 1833, caracterizado por ataques a la Iglesia y a cuanto lo representaba: asesinatos de frailes en Madrid en 1834, exclaustración de órdenes religiosas, desamortización de bienes de la Iglesia...

Con este panorama, hacía mediados del siglo las aguas se sosiegan coincidiendo fundamentalmente con tres acontecimientos: la herencia del Ro-

---

<sup>17</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M., "La Capilla del Convento carmelita de Saint-Denis. El último templo neoclásico del Iluminismo en Francia", en: *El Siglo de las Luces: III Centenario del Nacimiento de José de Hermosilla (1715-1776)*, Llerena, 2015, p. 418-419.

manticismo, los inicios del turismo y la instalación en Sevilla del Duque de Montpensier.

En Europa más allá de los *Grand Tours* del pasado empezaba a desarrollarse entre las élites la realización de viajes en consonancia con la moda impuesta a principios de siglo por las narraciones de los viajeros románticos.

En este sentido España era un destino privilegiado para ello, y en especial el Sur, dado lo exótico que resultaba para los ojos de los europeos del norte. En el Romanticismo se valoraba lo medieval, lo lejano, lo exótico, lo orientalizable, la Tradición, el pasado... y todo eso ofrecía Andalucía.

La llegada a Sevilla de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier, supone un impulso para la Semana Santa. Él era cuñado de Isabel II y ansiaba sucederla en el trono de España; para congraciarse con el pueblo, Montpensier restauró de su propio bolsillo lugares de culto que se encontraban en ruina como el Santuario de Regla de Chipiona, el Santuario de la Virgen de Covadonga en Asturias o la Ermita de Valme en Dos Hermanas, así como fue mecenas de muchas cofradías.

Hombre bastante inteligente y moderno en su época, fue capaz de ver las posibilidades que ofrecía Sevilla para convertirse en destino de los viajeros y rentabilizar sus peculiaridades... Una de las excepcionales características de la Ciudad que había que conservar y fomentar era su Fiesta Mayor, la Semana Santa. Orleans logrará involucrar a la municipalidad en el apoyo a las cofradías, potenciándose desde el Ayuntamiento hispalense el resurgir vigoroso de la Semana Santa como elemento de tradición local e incentivo turístico.

Vemos pues como a mediados del siglo XIX el panorama hostil para las cofradías cambia contando con varios impulsos que la hacen resurgir e inventarse a sí mismas en sus formas y maneras.

Al estímulo regio y público habría que sumar lo más importante: el entusiasmo de aquellos hermanos que cada uno en sus hermandades por devoción y amor a sus titulares trabajaban incansablemente para el mejoramiento de las mismas.

Tal fue el caso de la Amargura con un grupo de jóvenes cofrades. A partir de 1828 impulsan de nuevo la corporación tras un largo periodo de decadencia a pesar de las dificultades del momento, destacando el quehacer de Mariano de la Cuesta, que trabajó incansablemente para la Hermandad durante cuarenta años.



No podemos entender la evolución del paso de la Virgen de la Amargura, esto es, la presentación del paso escénico del episodio de la Pasión del Camino al Encuentro en la Vía Dolorosa sin ver antes todos los cambios de mentalidades y los acontecimientos históricos que se dan, siendo crucial en este devenir el cambio de personalidad que experimenta la Hermandad de la Amargura en 1911 cuando pasó a adquirir la denominación de Silencio Blanco.

En este capítulo tratamos primero de esto para luego narrar los cambios, siempre mejoras buscando la excelencia, que va experimentando la estética de la Hermandad con la adquisición de enseres que serán verdaderas obras de artes suntuarias.

## CAMBIO DE DISCURSO. LA CREACIÓN DEL SILENCIO BLANCO EN 1911

**L**os cambios experimentados por la Hermandad de la Amargura en la escenificación anual de su Estación de Penitencia a partir de 1911 habría que enmarcarlos en el proceso general de evolución y reinención de la Semana Santa sevillana que, desde mediados del siglo XIX y en especial en el siglo XX, experimenta este fenómeno.

Tras el último aldabonazo anticlerical del siglo XIX durante la Revolución de 1868 los cofrades vuelven a vivir con tranquilidad, recuperando las hermandades sus actividades.

El periodo histórico denominado como de la Restauración (1875-1923) es una época marcada, en cuanto a las cofradías se refiere, por la reorganización, resurgimiento y crecimiento de estas corporaciones continuando con la tendencia iniciada a mediados de la centuria decimonónica.

El ambiente cultural burgués, impregnado por el puritanismo victoriano inglés en boga en ese momento, propicia el fenómeno del asociacionismo religioso y en Sevilla el fomento de hermandades que podríamos denominar de “serias” o “de negro”, caracterizadas éstas por la expresión de sus cultos externos más próximos a patrones castellanos.

La expresión formal del cortejo procesional tiene una primitiva regulación a partir de 1767, cuando es enviado por Carlos III a Sevilla como Asistente Pablo de Olavide, que reorganizará el caótico complejo de aso-

ciaciones piadosas en la Ciudad y sus cultos internos y externos. Así pues, el cambio de carácter experimentado por la Hermandad de la Amargura habría que verlo, al menos en parte, como el desenlace del proceso iniciado durante la Ilustración.

Esta tendencia evolutiva ha sido general durante el siglo XX en muchas de las Hermandades y Cofradías sevillanas en cuanto a la expresividad formal del cortejo procesional, no siendo la Hermandad de la Amargura la única que modificó, por ejemplo, el atuendo de sus nazarenos en esa época.

En este sentido, tenemos el ejemplo de la introducción de la túnica de capa en Sevilla, siendo la primera en hacerlo la aristocrática Hermandad de la Quinta Angustia en 1857, que modificará de nuevo su túnica en 1868, en este caso para cambiar del blanco al morado el color de su capa; en 1866 es la Hermandad de la Sagrada Mortaja quien incorpora este elemento en su túnica; en 1875 es la Hermandad del Loreto la que realiza el cambio de su túnica.

Diez años más tarde le corresponderá a la Hermandad de la Hiniesta, bajo la dirección artística de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, la creación de nueva vestimenta para su cortejo de nazarenos.

La mayor revolución en el diseño se dará en la Hermandad de la Macarena donde el propio Rodríguez Ojeda crea la actual túnica de la corporación a finales del siglo XIX, incorporando un amplio antifaz con corte de esclavina por su anchura y la vaporosa capa de merino tan característica<sup>18</sup>.

Así pues, el cambio experimentado en la túnica de la Hermandad de la Amargura en 1911 responde a esta tónica general. En las actas del cabildo de salida de cinco de febrero de 1911 se toman las pautas que modifican la forma de vestir de los hermanos durante la procesión: *“se trató de la conveniencia de variar por este año el antifaz morado que los hermanos del paso de la Virgen usan en la estación, por el mal estado que se hallan hasta que el año que viene se trate y lleve a efecto la reforma definitiva en las túnicas de los nazarenos, promoviéndose con tal motivo una discusión en la que cada individuo manifestó su parecer, acordándose que tanto los nazarenos del paso del Señor como los de la Virgen llevaran el antifaz blanco distinguiéndose sin embargo los nazarenos de uno y otro paso en que los del Señor llevaran los cordones*

---

<sup>18</sup> Archivo de la Hermandad de la Macarena, *Libro de Actas. Cabildo de 4 de agosto de 1879. Recogido por ARENAS GONZÁLEZ, Luis, en “La Consagración del elemento popular en la Cofradía del Romanticismo: 1840-1900”, en: Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación, Sevilla, 1989. P.81*

*granas y los de la Virgen fueran amarillos*<sup>19</sup>. Este cambio que en principio estaba previsto para un solo año, permaneció en el tiempo y ha llegado a nuestros días [fig. 4].

A partir de entonces la Hermandad de la Amargura desarrolla una personalidad que se aproxima al canon de las llamadas hermandades “serias”, cuyo referente en la época eran las Hermandades del Silencio y de El Gran Poder, pertenecientes en esa época a los estratos sociales altos de la Ciudad.

El corte de túnica de cola de la Hermandad de la Amargura recrea precisamente el estilo de ambas siguiendo el modo de las túnicas de ruán negro pero con la particularidad del uso del color blanco alusivo al pasaje evangélico del misterio cristífero de la Hermandad.

A esto habría que añadir el uso de la encomienda con la cruz de los caballeros de la Orden de Malta sobre fondo rojo en el antifaz a partir del año 1912, lo que aporta aún mayor señorío y prestancia a la vestimenta. Esto, junto con la elegante estilización que añade el cinturón de esparto, hizo de la túnica de la Amargura todo un referente de elegancia y de virilidad cristiana.

La polarización de las hermandades sevillanas entre las “de cola” y las “de capa” a finales del siglo XIX, siendo el referente de las de cola El Gran Poder y de las de capa la Macarena, exponentes a su vez en la época cada una de ellas de estratos sociales concretos de la Ciudad (la del Gran Poder de las clases más acomodadas y la de la Macarena de clases sociales más populares), está muy presente durante la gestación del nuevo estilo de la Hermandad de la Amargura.

El profesor Isidoro Moreno, que ha estudiado ampliamente el tema desde la antropología cultural, describe el conflicto social a nivel simbólico de clases sociales en una sociedad preindustrial como la sevillana de ese momento en la rivalidad o pique que se establece entre las hermandades de capa y de cola.

Esta rivalidad, desaparecida en la actualidad en la capital hispalense, aún perdura en algunas localidades de la provincia como Castilleja de la Cuesta o Albaida, muy divididas devocionalmente entre dos hermandades de penitencia, o el caso de Cantillana o Carrión de los Céspedes, donde la segmentación se da entre dos hermandades de gloria.

Es fácil pues deducir que la intervención del mayordomo José Prados Vera, y la de los otros miembros de la junta de Oficiales en 1911, era la

<sup>19</sup> Archivo de la Hermandad Sacramental de la Amargura, A-3.4, *Libro de Actas y Acuerdos 1881-1934*.

de definir a la Hermandad de la Amargura como una Hermandad de la llamadas “serias”, alejándola de los esquemas de las hermandades de barrio, aunque estuviera en pleno barrio de la Feria, dándole un sello señorial y entendiendo esta “seriedad” en su doble vertiente: por una parte creando un empaque estético impresionante en las secciones de su cuerpo de nazarenos estilizados, luctuosos e hieráticos, reflejo de la noción de lo permanente, estático e inmutable, que desde Parménides se asocia al ejercicio divino.

Así en el film *El Quijote*, de Orson Welles, rodado en España a finales de los años sesenta pero que no se montaría ni estrenaría hasta 1992, podemos admirar una colección de imágenes de fuerte esencia hispánica que no pasan desapercibidas ante la sensibilidad de los ojos del Maestro y entre los fotogramas seleccionados aparecen los del cuerpo de nazarenos de la Amargura por su enorme impacto visual.

Por otra parte, se cultiva la interiorización personal del penitente dando normas de compostura de los integrantes de su cuerpo de nazarenos que comienza en el momento de vestirse en casa y que finaliza con el regreso al hogar convirtiendo en un ejercicio de coherencia el hecho de vestir de nazareno dándole al acto el sentido cristiano de la *Statio*.

Con esta reforma en la “mise en scene” de la Hermandad en la calle ocurrida en 1911 se apaciguaba no sólo el ánimo de la esposa del Mayordomo Prados, escandalizada por el espectáculo tan poco edificante que daban los nazarenos en la calle, sino que también se iniciaba con ello una serie de mejoras consistentes en dignificar la estación de penitencia; a la adquisición y estreno de enseres dedicamos el siguiente apartado de este trabajo.

## TAN LEJOS Y TAN CERCA. INNOVACIONES Y DIÁSPORA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA HERMANDAD

**E**n una Hermandad con una historia tan dilatada como la de San Juan de la Palma, resulta normal que a lo largo de los años se haya renovado el patrimonio artístico de la corporación, siguiendo los dictados de las necesidades y de los gustos de los tiempos.

En este apartado del texto hacemos una enumeración de estos enseres que formaron parte del patrimonio de esta Hermandad y que en la actualidad se encuentran en otros lugares y/o tienen otros propietarios.

Dar una idea aproximada de la cantidad y la calidad de dichas piezas artísticas es nuestro objetivo en el presente artículo, aun cuando ya en el pasado nos ocupamos de ello en una serie de artículos publicados en el boletín interno de la Hermandad de la Amargura de Sevilla, donde sugeríamos a la citada Hermandad a modo de apéndice la realización de una exposición reuniendo todos estos objetos.

A tal efecto la Hermandad tuvo a bien llevar a cabo esta idea, y con motivo del centenario de Silencio Blanco se organizó la exposición, encargándose a mí el catálogo de la misma.

La Exposición conmemorativa de los cien años de Silencio Blanco se tituló “Tan Lejos y Tan Cerca”, igual que los artículos que había publicado con anterioridad, y se celebró en el Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla entre los días once al veinte de Marzo de 2011.

Fue esta una de las primeras exposiciones cofrades organizadas en cuaresma por esta entidad en lo que con el tiempo se ha venido en llamar *Círculo de Pasión*, reuniéndose en la misma la mayor parte de las piezas a las que nos vamos a referir.

Aun habiendo partido la idea de hacer dicha exposición de mí y habiendo escrito y firmado el catálogo de la misma, no fui yo la persona encargada de comisariarla. Y si bien las obras expuestas eran muy interesantes, el modo de exponerlas todas juntas en una misma sala con criterio museográfico, si me permiten la expresión, “a lo cajón de sastre” dificultaba no ya sólo la lectura del discurso museológico que debía de tener, sino la propia visita a la misma.

Volviendo a las obras, debemos aclarar que la enajenación de este patrimonio hay que enmarcarlo en el proceso habitual de venta de enseres que se llevó a cabo siempre (y aún hoy en la actualidad), entre las hermandades con objeto de renovar sus ornamentos, estando aún muy lejos de los actuales criterios conservacionistas que han venido afortunadamente a convertir los enseres de muchas hermandades en piezas de valor museístico, otorgándoles una nueva dimensión que trasciende la mera función práctica para la que dichos objetos fueron creados.

A modo de justificación práctica debemos pensar que de no haberse producido la venta de estas obras, no contaríamos con el actual y magnífico

patrimonio artístico de la Hermandad adquirido en parte con el fruto de la venta de los anteriores.

En este apartado nos vamos a ocupar de la Hermandad de la Amargura en su conjunto, por lo que incluiremos también los elementos pertenecientes al paso de Cristo, ya que estas transformaciones estéticas y adquisiciones debemos enmarcarlas dentro de un conjunto unitario con una puesta en escena común.

## ELEMENTOS DE ORFEBRERÍA DEL PASO DE CRISTO

**C**on anterioridad al año 1911, que marcó por las razones ya reseñadas una inflexión en el carácter procesional de la **Cofradía**, la canastilla del paso de Nuestro Padre Jesús del Silencio respondía al estilo neoclásico, como reflejan los grabados y litografías de la época.

Sobre unas ménsulas figuraban en él dos ángeles mancebos de tamaño algo menor al natural, obra de Benito de Hita y Castillo de 1973. Dichos ángeles, que desaparecieron en el saqueo de 1936, portaban faroles con la función de alumbrar el rostro de Jesús del Silencio.

Los candelabros de metal, que hasta el año 2009 sacaba la Virgen de la Cabeza de la Parroquia de San Juan de la Palma, se crearon para alumbrar el paso de Cristo del Silencio ante el Desprecio de Herodes y formaban parte de un originalísimo paso que tuvo esta Hermandad compuesto por respiraderos y canastilla también de metal plateado del año 1911 llamado popularmente “El Acorazado Potemkin”. Como nuestro querido Martínez Alcalde refiere fue bautizado así por el pueblo ante “*semejante despliegue metálico*” [fig. 5].

Dicha canastilla fue sustituida en 1919 por otra de madera tallada y dorada de estilo rococó, basándose el diseño del canasto en la peana de plata de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hermandad del Gran Poder de Sevilla. Dicho canasto tenía relieves obra de Castillo Lastrucci, siendo la talla y el dorado de José Sanjuan, quien retocó ese mismo año las figuras del misterio. Esta canastilla desapareció cuando, saqueada el dieciocho de Julio de 1936 la parroquia y el almacén de la Hermandad, el paso fue arrastrado y quemado con odio en la plaza de San Juan de la Palma por los defensores de la II República [fig. 6].

Volviendo a la canastilla de metal de 1911, según los Anales de Juan Carrero, este paso era de estilo barroco, “*con perfiles y bombo en su canasto*”. Se estrenó un Martes Santo once de abril, pues había llovido el Domingo de Ramos y Lunes Santo de 1911.

En 1917 el canasto plateado se empieza a utilizar para los cultos anuales de la Hermandad, siendo vendido posteriormente en 1960 para altar de cultos a la Hermandad del Rocío de Triana, a quien sigue perteneciendo.

Esta venta vino propiciada debido a que se dejó de usar por la Hermandad de la Amargura como consecuencia de las reformas llevadas a cabo en el presbiterio de San Juan de la Palma con la instalación del retablo procedente de San Felipe de Carmona. Como anécdota a reseñar, este antiguo canasto, hoy altar de cultos, fue utilizado en 1984 en la Parroquia de Santa Ana para la celebración del Triduo Extraordinario de la Coronación Canónica de la Esperanza de Triana.

## ELEMENTOS DE ORFEBRERÍA DEL PASO DE PALIO

**E**ntre los elementos de orfebrería que pertenecieron alguna vez al paso de palio de la Virgen de la Amargura de Sevilla, podemos enumerar dos respiraderos. El veintiséis de Marzo de 1893 el paso de palio estrenaba respiraderos, sustituyendo unos anteriores de hechura y paradero desconocido de 1878 [fig. 7].

Lamentablemente este año de 1893 pasaría a la historia de esta Hermandad como un año triste por el incendio del paso de Palio en la Plaza de San Francisco mientras la Cofradía realizaba su Estación de Penitencia [fig. 8].

Hace pocos años, estos respiraderos fueron documentados por Emilio José Balbuena, resultando autor de los mismos Cristóbal Ortega Chacón, que tenía el taller en los días que ejecutó dichos respiraderos en la calle San Luis, 20.

Según Balbuena, Cristóbal Ortega “*es quizás el primer orfebre de importancia en nuestras cofradías, que supo crear un estilo propio según la estética de los pasos de palio de la época*”.

Así mismo, los Anales de este año 1916, recogen que la Hiniesta adquiere también unos candelabros de cola de la Amargura.

Los respiraderos de la Amargura de 1893 los utiliza en su salida procesional la Hermandad de la Hiniesta hasta 1966, estrenado esta Hermandad en 1967 otros mezcla de orfebrería y bordados, obra la orfebrería de Vda. de Villarreal y los bordados de Carrasquilla.

El dieciséis de abril de 1916 el paso de la Amargura estrena nuevos respiraderos en metal plateado con maniguetas forradas en terciopelo bordado. Estos respiraderos los utilizará la Hermandad hasta 1943, estrenándose el dos de abril de 1944 los actuales respiraderos obra de Cayetano González en plata de ley.

Los respiraderos de 1916 siempre se creyeron obra de Manuel Seco; así aparecen por ejemplo en los Anales de Carrero, pero recientemente también estos respiraderos han sido documentados por el ya citado Emilio José Balbuena, como obra de Hijos de Cristóbal Ortega tras estudiar los archivos de la hermandad y encontrar el contrato del citado taller.

Los respiraderos de 1916 fueron vendidos a la Hermandad del Museo, procesionando la Virgen de las Aguas con ellos de 1944 a 1995. En la actualidad se encuentran en Arjonilla (Jaén), perteneciendo a la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestro Padre Jesús de la Humildad de dicha localidad [fig. 9].

Sabemos por los *Anales* de Carrero que en 1850 la Virgen estrenó unos varales de madera con nudotes y perillas doradas. Suponemos que en torno a la fecha de 1885 el palio estrenaría un nuevo juego, que, como se puede ver en las fotos, eran los que acompañaban a la Virgen en el incendio de 1893 y estuvieron en uso por la Hermandad de la Amargura hasta 1928.

Su diseño era sencillo: consistían en la composición clásica para la época de tubo y nudete rematado en perilla, contando con la originalidad para su tiempo de que la caña aparecía estriada.

Estos varales fueron vendidos a la Hermandad de San Esteban de Sevilla, procesionando desde 1929 hasta nuestros días, siendo quizás de los más antiguos en uso de la Semana Santa de Sevilla. En 1964 fueron enriquecidos por los de San Esteban con macollas en los nudotes y basamentos, reformas realizadas en los talleres de Juan Fernández.

Como imagen de entrecalle existía una Virgen de los Reyes de plata, obra de Cayetano González de 1940, que fue regalada por la Hermandad a Don Juan Carlos cuando hizo su Primera Comuni3n en 1946, siendo sustituida 3sta en 1947 por otra idéntica obra también del mismo autor.



Los actuales candelabros de cola obra de Francisco Bautista Lozano de 1943 reproducían la misma idea del basamento de los anteriores diseñados por Castillo Lastrucci en 1924, presentando en su basa unos *putti* inclinando el candelabro. Estos candelabros de cola fueron vendidos a la Hermandad de Montesión que los utilizó hasta el año 1983, encontrándose en la actualidad en la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Cautivo y María Santísima de la Estrella de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

La peana de plata de la Amargura, obra de los talleres de Antonio Cruz Huertas y Manuel Frías del año 1977, sustituye a una anterior que en la actualidad es utilizada en su paso de palio por la Virgen de Gracia y Amparo de la Hermandad de los Javieres.

## ELEMENTOS DE BORDADO DEL PASO DE PALIO

**H**ay que considerar la realización de los primeros bordados para el palio y el atavío de las imágenes de la Hermandad a partir de 1843 dentro de las transformaciones que se llevan a cabo en la Ciudad con el estímulo que está recibiendo la Semana Santa y con la revitalización que a partir de 1828 tiene la Hermandad con la acción de un grupo de jóvenes cofrades como Mariano de la Cuesta (fallecido en 1867).

Tenemos constancia que durante la segunda mitad del siglo XIX se realizaron sucesivamente cuatro palios y dos mantos bordados, no conociendo el destino final de estas obras salvo en el caso de uno de los mantos.

En los otros casos, es fácil suponer que de no producirse la venta de los mismos a otra corporación, el destino final de estas obras sería la desmembración de las piezas bordadas para la realización de nuevas insignias o de sayas para la Virgen, o para realizar alguna túnica para el Cristo. Esta ha sido siempre una práctica habitual que tiene por objeto el reciclado de las labores de bordado siempre costosas de adquirir.

El nueve de abril de 1843 la procesión estrena el primer palio que tiene bordado en oro, así como el primer manto también bordado en el mismo material. Desconocemos los motivos decorativos así como el estilo artístico en el que fueron realizadas ambas piezas, aunque podemos suponer que de no ser de estilo romántico-isabelino, que era el del momento, con toda probabilidad sería de estilo neoclásico (en Sevilla siempre hemos ido con cierto

retraso en cuanto a asimilar y/o reproducir las vanguardias artísticas del momento), que tiene el paso de Cristo, tan sólo estrenado dos años antes en 1841, denominado de “estilo corintio” (neoclásico), con una composición de formas rectas con pequeñas columnas y tablero en forma de cuarterones, no tenemos constancia del destino final de este palio y sus bordados.

El segundo palio bordado lo estrena la hermandad el dieciséis de abril de 1848 siendo obra realizada por Eloísa Rivera, igualmente en este caso desconocemos su diseño y lo que fue de él. La Hermandad lo utilizó hasta 1885 en que estrena un nuevo palio, siendo éste el tercer palio bordado que se hará para el paso de la Virgen de la Amargura, estrenándose el veintinueve de marzo de ese año, y era de terciopelo negro y en este caso sí conocemos su diseño consistente en unas estrellas bordadas en oro y flecos en el mismo metal.

En 1885 se estrena un nuevo palio diseño de un hermano de la Hermandad, Joaquín Díaz, y realizado por Eloísa Rivera. Las bambalinas de este palio presentaban un corte consistente en arco de medio punto invertido con rebordes cuadrangulares en número de siete en su delantera y trasera, y el palio tenía corbatines en las esquinas al modo que tiene ahora el palio de la Virgen del Subterráneo o el de la Virgen de Regla.

El techo de palio era liso sin bordados, y los bordados de las bambalinas eran sobre terciopelo negro, consistentes en elementos vegetales, figurando en cada pequeña bambalina un tallo con hojas espinosas y una flor de cardo, todo con formas muy curvilíneas adaptadas al espacio cercanas en su tratamiento a la estética modernista.

Entre bambalina y bambalina aparecía bordada una pequeña palmeta de inspiración griega y en la bambalina central delantera figuraba el escudo de la Hermandad [*fig. 7*]; en 1886 estrenará las borlas.

Este palio lo lleva el paso de la Virgen en 1893 cuando se produjo el incendio en la plaza de San Francisco sufriendo la pieza “grandes deterioros”, por lo que fue restaurada al año siguiente añadiéndosele entonces una crestería. Estas bambalinas en su diseño eran bastantes originales, pues presentaban formas que se encuentran en la transición entre el estilo Imperio y el Modernismo.

Años después de la referida reforma a causa del incendio es bordado el techo de palio que hasta entonces había sido liso, conservándose en la actualidad como fondo de dosel de cultos en la Hermandad, es su diseño

compositivo sencillo, pero no exento de gracia, consistente en estilizados tallos de cordonería que unen motivos vegetales de hojarasca y flores.

Ya en el siglo XX la Hermandad estrena el treinta y uno de marzo de 1901 un palio de terciopelo azul con “bullones” en forma de pabellones, obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, que reutiliza algunos bordados del anterior de 1885 [fig. 10]. Este palio sólo salió ese año, siendo entregado como pago al propio bordador Rodríguez Ojeda que reutilizará elementos del bordado.

Así, como ejemplo, tenemos constancia del destino y la pervivencia de uno de estos elementos que en su día pertenecieron a la Hermandad: se trata de unas palmas bordadas que figuraban en la bambalina delantera, siendo destinada a la caída central del palio que realizó para la Hermandad de los Negritos de Sevilla, palio que sería vendido posteriormente por la citada corporación a la Hermandad de la Palma de Cádiz para la Virgen de las Penas, donde aún procesiona.

Un año después, el veinticuatro de marzo de 1902 (Lunes Santo, pues ese año la tarde del Domingo de Ramos llovió), se estrenó un nuevo palio obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en terciopelo azul y de estilo renacentista [fig. 9].

Este palio se utilizaría hasta 1926 en que fue sustituido por el actual, siendo vendido a la Hermandad de María Santísima del Desconsuelo de Jerez de la Frontera, que aún lo utiliza. Este palio en su día supuso toda una revolución estilística siendo el precursor por su corte de bambalinas en lo que con el tiempo se ha venido en llamar los palios de “estilo macareno”.

Con respecto a los mantos bordados que han pertenecido a la Hermandad de la Amargura, el más antiguo del que tenemos constancia data de 1843 y fue restaurado en la procesión de ese año junto con el palio, ambos bordados en oro.

Desconocemos el estilo en el que fueron diseñados así como el destino final de la obra una vez que la Hermandad dejó de usarlos. Tenemos constancia por los *Anales* de Carrero que en la salida procesional del Lunes Santo veinticinco de marzo de 1850 la imagen de la Virgen lucía ropas de terciopelo negro, por lo que suponemos que el manto de 1843 no fue utilizado ese año.

El treinta de marzo de 1890 estrena la Virgen un nuevo manto bordado obra de Joaquín Díaz, que a la sazón era miembro de Junta tanto de la Sa-

cramental de la Parroquia de San Juan de la Palma como de la Hermandad de la Amargura, siendo el artífice de la fusión entre ambas en 1904. Joaquín Díaz tenía taller en las inmediaciones de la plaza del Salvador y también comerciaba con objetos de orfebrería para las hermandades, siendo también hermano de Pasión.

La realización de este manto comenzó muchos años antes: en 1878 se compró el terciopelo y empezó a usarse liso hasta que en 1881 se bordó la buhardilla, completándose el bordado en 1889.

El manto estaba bordado en estilo romántico (neobarroco de inspiración Imperio) sobre terciopelo negro, siguiendo un dibujo asimétrico que cubre toda la superficie con elementos vegetales destacando grandes troncos de cardos, cardinas, azucenas, rosas, pasionarias y unas estilizadas y elegantes palmas alusivas al nombre de la Parroquia y al de la Hermandad: la de San Juan de la Palma.

Es de admirar el tratamiento que tienen los capullos de rosas con tallos y espinas dando una idea de verosimilitud increíble. El dibujo y su realización al bordado son de una gran calidad con un impresionante juego de volúmenes y distintos niveles de profundidad con diferenciación de planos, su coste fue de 3500 duros [fig. 11].

Este manto lució la Virgen el Domingo de Ramos veintiséis de marzo de 1893 cuando en la plaza de San Francisco se produjo el incendio del paso de palio a las 7,30 de la tarde, según Carrero.

Comenzando el incendio, se produjo estupor y confusión y *“pasados estos primeros momentos los señores Fajardo Guajardo, guardia municipal; Rafael Pérez Barriga, escribiente de la Comandancia; Álvarez, cajista, y varios costaleros comienzan la improvisada labor de reducir el incendio, labor que duró unos cinco minutos, durante los cuales el citado guardia arrancó materialmente la corona de la Virgen y logró separar el manto”*. El manto según esta misma fuente se quemó en su parte delantera quedando destruidas la

saya de la Virgen y la túnica del San Juan<sup>20</sup>.

El manto de 1890 se reparará, recortándolo, y seguirá siendo usado por la hermandad hasta 1905, en que se hace cargo de él Rodríguez Ojeda, estrenándose ese año una nueva obra de este artista que recibe el anterior manto como una parte del pago que le hace la Hermandad.

Ojeda lo restaurará, vendiéndoselo ese mismo año a la Hermandad del Amor de Sevilla para ser usado por la Virgen del Socorro. Esta Cofradía volvía a salir ese año de nuevo tras un periodo de cuarenta años sin hacer la Estación de Penitencia. Siendo propiedad de la Hermandad del Amor, sería pasado a terciopelo azul oscuro, reestrenándose el veintitrés de marzo 1929.

Ese mismo año con motivo de la Exposición Iberoamericana se celebró una exposición, como acto dentro del Congreso Mariano, en la Parroquia del Salvador, en la que figuraría expuesto este manto al haber sido invitada a la misma la Hermandad del Amor.

En 1938 el manto es vendido por la Hermandad del Amor, que se encontraba inmersa en un proceso de reformas e innovaciones, siendo comprado por Liborio Acosta Carrera, Hermano Mayor de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Bollullos par del Condado (Huelva) para uso de la Virgen del Pasmó.

---

<sup>20</sup> El *Noticiero Sevillano* del día 27 de marzo siguiente al lamentable suceso publicó lo siguiente: “*El techo de palio tenía un gran hueco que comunicaba el espacio que cierra el manto de la Virgen. Los cargadores que llevaban a cuestas el paso habían colocado una vela sobre un travesaño de madera que hay en el referido hueco, en vez de alumbrarse con un farol como tenía ordenado la Hermandad. El calor de la bujía recalentó la peana de la Virgen y el forro de seda del manto con acumulación de humos. Al pasar la Virgen por la plaza de la Constitución, el humo comenzó a salir por la cintura y la peana de la Virgen, confundándose con el incienso de los acólitos. Después la seda del manto comenzó a arder y comunicó el fuego a los gases acumulados bajo las andas, produciendo una llamarada rápida e intensa que llegó al palio. El público presenciaba aterrado el fuego, que se propagó al manto de terciopelo bordado. Al instante, algunos cargadores que habían arriado el paso y nazarenos y de entre estos el hermano D. Ricardo Moreno se subieron sobre el paso despojando a la Virgen del manto, y arrojándose sobre el incendio desalojaron la delantera del paso. El Hermano Mayor D. José de Velasco y Angulo dispuso con carácter inmediato con varios nazarenos un círculo que rodeo el palio, y arrojó parte de la candelería y flores, y le fue arrancada la saya a Nuestra Señora. La Virgen fue cubierta con una túnica blanca de un nazareno y se le colocó sobre sus hombros el manto de ordinario de Nuestra Señora de la Merced, de la Cofradía de Pasión, que cofrades de esta habían trasladado con gran urgencia desde la vecina plaza del Salvador. El manto fue colocado en la Comandancia de Municipales del Ayuntamiento. Las gentes al correr la noticia corrían desde la Feria a la Plaza a los gritos de ¡Qué lástima!, ¡Qué desgracia! Sobre las 8.30 de la tarde el paso apagado y en silencio volvió a San Juan de la Palma, mientras la multitud se apretaba en la plaza impresionada con honda pena por el suceso acaecido. El pueblo peregrino aquella noche en masa a la Iglesia de San Juan, en la que no se escuchaban más que frases de dolor. Nuestra Señora de la Amargura aún estaba sobre las andas, lo mismo que el San Juan. Cubriala el manto de Nuestra Señora de la Merced, sin corona, y no se le veía más que el rostro y el cabello, que aunque ennegrecidos, había respetado el fuego. El incendio había quemado la parte superior del manto, pero milagrosamente se había salvado la mayor parte del mismo”.*

La compra fue hecha por el citado Liborio Acosta a través de un comerciante de objetos religiosos llamado Licinio Mediavilla, que tenía su tienda cercana a la plaza del Salvador. Se hubo de adaptar el manto al paso de la Virgen del Pasmó que era más pequeño que el del Socorro, siendo reformado de nuevo para reducir su perímetro, usándose las piezas de bordados sobrantes del mismo para elaborar el Simpecado Concepcionista de la citada Hermandad de Bollullos.

El manto sería expuesto en 1980 en Sevilla en el marco de la exposición “La Semana Santa del Ayer”, organizada por la Caja San Fernando en la sede de la antigua Audiencia de Sevilla. En el montaje museográfico hecho aparecía bajo el palio que estrenó la Virgen del Socorro en 1929.

En 2004 también fue expuesto en el Palacio de Exposiciones y Congresos durante la VIII edición de MUNARCO, y sería de nuevo expuesto en la sede del Círculo Mercantil en 2011 durante la exposición “Tan Cerca y tan Lejos”, organizada por la Hermandad de la Amargura a sugerencia mía como ya he contado más arriba. Este manto sigue siendo utilizado en la actualidad en la madrugada del Viernes Santo en Bollullos.

El Domingo de Ramos dieciséis de abril de 1905, la Virgen de la Amargura estrenará un nuevo manto bordado en oro sobre terciopelo azul obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño es de estilo neorenacentista y completaba el conjunto del paso de la Virgen con el palio del mismo autor, estilo, motivos y materiales que se había estrenado en 1902; su coste fue de 17000 pesetas [*fig. 12*].

Procesionó hasta 1926, siendo sustituido por el actual manto obra de mismo artista. El manto azul de 1905 se vendería en 1927 a la Hermandad del Desconsuelo de Jerez de la Frontera, donde sigue procesionando en la tarde del Miércoles Santo. La pieza fue restaurada en 2011 por José Ramón Paleteiro, estando dicha restauración no exenta de polémica pues fueron sustituidas la mayor parte de las piezas bordadas en el taller de Rodríguez Ojeda por otras nuevas realizadas por el taller del restaurador al ser pasado el bordado.

## CONCLUSIONES

**El proceso comenzado en 1911 supone una toma de conciencia intergeneracional de las aspiraciones de una serie de hermanos sobre su Hermandad.** No se produce esto únicamente en la Amargura, pues, como hemos visto, este tipo de movimientos son comunes en las cofradías sevillanas de esta época.

Lo que sí es sobresaliente es que el cambio experimentado en el caso que nos ocupa es radical y el resultado de ello es una Hermandad con una personalidad totalmente nueva, que cuarenta años después del comienzo de esas transformaciones se ha convertido en el ejemplo paradigmático de la “cofradía perfecta”, siendo la primera Dolorosa sevillana coronada canónicamente en 1954 y teniendo una puesta en escena en su desfile procesional cuidadísima al detalle, desde la Cruz de Guía a la punta del manto del paso de palio, una completa ópera coral que hacen de la Estación de Penitencia además de un ejercicio piadoso con recogimiento una obra de arte total.

## Bibliografía

Álvarez Moro, M<sup>a</sup> C., “Evolución estilística del bordado erudito”, en: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

Ídem, “El Romanticismo y la afirmación del bordado cofradiero”, en: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

Álvarez Moro, M<sup>a</sup>. C., y Fernández de Paz, E., “Técnicas de Producción”, en: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

Álvarez Moro, M<sup>a</sup>. C., y Fernández de Paz, E., “*Materias primas*”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

Álvarez Moro, M<sup>a</sup>. C., y Hernández González, S., “*El siglo XX: La eclosión del bordado en las cofradías. Sevilla*”, en: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

**Álvarez Moro, M<sup>a</sup>. C., y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S.**, “Los ajuares de las Cofradías”, en: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

Archicofradía del Inmaculado Corazón de María, Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santo Cristo de La Misión, Nuestra Sra. del Amparo, San Juan Evangelista y San Antonio María Claret, [www.archicofradiacaret.org/historia](http://www.archicofradiacaret.org/historia) (Consultada el 17 de Noviembre de 2019).

**Arenas González, H.**, “La Consagración del elemento popular en la Cofradía del Romanticismo: 1840-1900”, en: *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Sevilla, 1989.

**Balbuena Arriola, E.J.**, “Los antiguos respiraderos del Palio de María Santísima de la Hiniesta”, en: *Boletín Amargura*, Junio, 2006.

**Bermejo Carballo, J.**, *Glorias religiosas de Sevilla. Noticias histórica-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1882. Reedición Comentada, coordinada por Rafael Jiménez Sampedro, Abec editores, Sevilla, 2013.

**Carrero Rodríguez, J.**, *Anales de las Cofradías Sevillanas*, 2<sup>a</sup> Edición, Sevilla, 1991.

**De la Campa Carmona, Ramón**, “María en la calle de la Amargura”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n<sup>o</sup> 549, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, Noviembre de 2014, pp. 815-817.

**De Santos Otero, Aurelio (ed)**, *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, 2017.

**Del Castillo Utrilla, María José**, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Arte Hispalense, Diputación Provincial, Sevilla, 1988.

**Delgado Aboza, F.M.**, “La Hermandad del Dulce Nombre de María y San Miguel Arcángel de la parroquia de San Isidoro de Sevilla”, en: *Actas del XIV*



*Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2013. pp. 101-142.

**Del Pueyo Ortiz, M. J.**; Jiménez López, R., y Ortiz Díaz, R., “Los orígenes de la Hermandad de Penitencia”, en: *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, t. I, Sevilla, 2008. p.p. 60-87.

**Fernández de Paz, E.**, “Instrumentos”, en: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005.

**Fernández Ferrero, A.**, e ILLANA GUTIÉRREZ, L., *Semana Santa en Zamora: Fe, Arte y Tradición*, Editorial Fernández Illana, Zamora, 2011.

**Fernández Muñoz, P.M.**, *Tan Lejos y Tan Cerca. Catálogo de la Exposición Conmemorativa de los cien años de Silencio Blanco en el Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla*, Sevilla, 2011.

**Ídem**, “La Capilla del Convento carmelita de Saint-Denis. El último templo neoclásico del Iluminismo en Francia”, en: *El Siglo de las Luces: III Centenario del Nacimiento de José de Hermosilla (1715-1776)*, Llerena, 2015. pp. 413-434.

**Ferreras Romero, G.**, “Los bordados de la Hermandad de la Amargura”, en: *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, t. II, Sevilla, 2008, pp. 222- 241.

**García de la Concha Delgado, F.**, “Cofradías Extinguidas”, en: *Misterios de Sevilla*, t. II, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1999.

**García Olloqui, M<sup>a</sup>. V.**, *Orfebrería Sevillana: Cayetano González*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992.

**González De León, F.**, *Historia crítica y descriptiva de las Cofradías fundadas en la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1852. Edición facsímil de Extramuros Edición, Mairena del Aljarafe, 2008.

**González Isidoro, J.**, “La Imaginería”, en: *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, t. II, Sevilla, 2008, pp. 58-117.

**Ídem**, “*Sobre el Desprecio de Herodes en el siglo XVIII*”, en: *Boletín Amargura*, Sevilla, enero de 2000.

**Guevara Pérez, E.**, “Crónica de la Coronación Canónica de la Virgen de la Amargura a través del objetivo fotográfico de Serrano”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, Noviembre de 2014, pp. 847-851.

**Huerta Hidalgo, J. D.**, “El proceso de fusión (1894-1907)”, en: *Boletín Amargura*, Sevilla, Mayo 2007.

**Huerta Hidalgo, J. D., y Macías, J.**, “Cien años de Silencio Blanco”, en: *Boletín Amargura*, Sevilla, Enero, 2011.

**Lecaroz Giménez, J.**, “La advocación del Silencio, un origen ignaciano”, en: *Boletín Amargura*, Hermandad de la Amargura, Sevilla, febrero 1990.

**Martín González, A., y Segura Márquez, F.J.**, “*El Silencio Blanco*”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, Noviembre de 2014. pp. 852-855.

**Martínez Alcalde, J.**, “La Virgen Dolorosa y el paso de palio”, en: *Sevilla Penitente*, t. II, Gever, Sevilla, 1995.

**Ídem**, *Hermandades de Gloria de Sevilla*, Sevilla, 1988.

**Ídem**, “Bodas de oro de la Coronación Canónica de María Santísima de la Amargura”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, Noviembre de 2014, pp. 841-845.

**Martínez Velasco, J.**, “Más sobre la génesis del canon juanmanuelino en los palios”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 482, Consejo General de Cofradías y Hermandades de Sevilla, Sevilla, 1999, pp. 82-84.

**Mejías Torres, J.**, “*La Hermandad de la Amargura en el siglo XIX*”. En *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, t. I, Sevilla, 2008.

**Moreno Gutiérrez, J.J.**, “Noticias históricas de la Hermandad de San Juan de la Palma tomadas de los libros de actas de la misma. Tercera parte, 1929 a 1946”, en: *Boletín Amargura*, Sevilla, enero 2000.

**Piñero, Antonio (ed.)**, *Todos los Evangelios*, Edaf, Madrid, 2013.

**Pueyo Ortíz, J.L.**, “Bordados y orfebrería del paso de palio de San Juan de la Palma”, en: *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, t. II, Sevilla, 2008.

**Rodríguez Mateos, J.**, “Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura y San Juan Evangelista, y Beata Ángela de la Cruz. Iglesia de San Juan Bautista (vulgo de la Palma). Sevilla”, en: *Misterios de Sevilla*, t. I, Tartessos, Sevilla, 1999.

**Sánchez De Los Reyes, F. J.**, “Notas para un estudio sobre la extensión del bordado en oro sevillano a toda Andalucía”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 530, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2003, pp. 244-247.

**Ídem**, “La Amargura; Culmen del Arte procesional y señera devoción sevillana”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 549, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, Noviembre de 2014, pp. 819-828.

**Sánchez Gordillo, A.**, *Religiosas Estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Edición a cargo de Jorge Bernales Ballesteros, Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982.

**Sanz Serrano, M.J.**, “La representación dolorosa de Nuestra Señora”, en: *Semana Santa en Sevilla*, t. III, Gemisa, Sevilla, 1990.

**Turmo, I.**, *Bordados y Bordadores Sevillanos (Siglo XVI-XVIII)*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955.

**VV. AA.**, *Museo de Semana Santa Zamora*, Junta Pro Semana Santa, Zamora, 2003.

**VV. AA.**, *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, Sevilla, 2008.



**Fig. 1.** Escena del Camino del Encuentro en la Vía Dolorosa de la Hermandad de la Amargura de Sevilla.



**Fig. 2.** Paso de palio actual de la Virgen de la Amargura de Sevilla.



Fig. 3. Paso de "Las Tres Marías y San Juan" de Zamora, obra de Hipólito Pérez Calvo.



Figura 4. Nazarenos de la Hermandad de la Amargura de Sevilla.



**Figura 5.** Paso de Nuestro Padre Jesús del Silencio ante el desprecio de Herodes, usado por la Hermandad entre 1911 y 1918. Por el material en el que estaba hecho, metal plateado, y por sus grandes dimensiones sería conocido como el “Acorazado Potemkin”.



**Figura 6.** El Misterio del Silencio ante el Desprecio de Herodes, en la canastilla rococó estrenada por la Hermandad de la Amargura en 1919 obra de José Sanjuan, esta obra sería destruida en el asalto sufrido al almacén de la Hermandad por defensores de la IIª República en 1936.



**Figura 7.** Fotografía del paso de la Virgen de la Amargura de Sevilla de finales del siglo XIX, (entre 1885 y 1893). Se observan los respiraderos de 1878 de hechura y paradero desconocidos, así como el palio diseñado por Joaquín Díaz y realizado por Eloísa Rivera, estrenado en 1885.



**Figura 8.** Foto del año 1893, el 26 de marzo de 1893 el paso de palio estrenaba unos respiraderos nuevos de Cristóbal Ortega. Ese año pasaría a la Historia de la Hermandad como un año triste por el incendio del paso de palio en la Plaza de San Francisco.



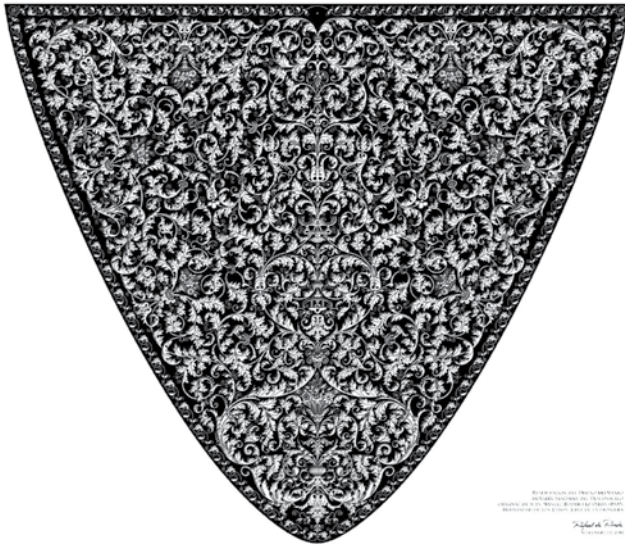
**Figura 9.** En esta foto se aprecian los respiraderos estrenados por la Hermandad en 1916 en metal obra de Hijos de Cristóbal Ortega. Así mismo se aprecia el palio realizado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1902.



**Figura 10.** En 1901 Juan Manuel Rodríguez Ojeda crea el palio que se denominó “de los bullones” utilizando elementos bordados del palio de 1885. El techo de palio es el mismo de 1902 y que en la actualidad se encuentra en Jerez de la Frontera. En cuanto a los bordados de las bambalinas de 1901 se reutilizaron nuevamente en el palio de la Virgen de los Ángeles y actualmente algunos de estos elementos están en el palio de la Archicofradía de la Palma de Cádiz.



**Figura 11.** Manto de 1890 obra de Joaquín Díaz. La foto es posterior al incendio de 1893 podemos observar esto en las cresterías que presenta el palio puestas cuando fueron restauradas las bambalinas de 1885 tras el suceso.



**Figura 12.** Manto de la Virgen de la Amargura realizado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1905, a juego con el palio que realizó en 1902. En la actualidad lo usa la Virgen del Desconsuelo de la Hermandad de los Judíos de Jerez de la Frontera.



# EL ENCUENTRO CAMINO DEL CALVARIO:

ARTE Y DRAMATURGIA EN EL ANTIGUO REINO DE MURCIA

---

José Alberto Fernández Sánchez  
*Universidad de Murcia*

## RESUMEN

**L**a problemática artística y dramática del tema del Encuentro camino del Calvario en el espacio geográfico del antiguo Reino de Murcia constituye una cuestión a día de hoy inédita. Su desarrollo a través de un evidente sentido teatral sirve, en realidad, como aliciente para la evolución de un asunto plástico que, en sentido estricto, constituye en este ámbito el fundamento de las procesiones públicas de la Semana Santa. La singular irrupción a comienzos del siglo XVII del magnífico icono del Nazareno, secundado en la centuria siguiente con la adición salzillesca de la Dolorosa, conforma un panorama de inequívoco interés artístico cuyo contexto ceremonial y problemática social son abordados en el presente trabajo.

## ORÍGENES HISTÓRICOS

**E**l marco del antiguo Reino de Murcia, correspondiente a los territorios de la actual comunidad murciana más otros de áreas limítrofes de las vigentes provincias de Almería, Alicante y Albacete, supone un marco inédito para el estudio de la escenografía del pasaje del Encuentro camino del Calvario.

En sentido riguroso es la propia representación escénica, inserta en la rememoración de la Pasión de Cristo, la que permite el desarrollo artístico de un tema que, por el contrario, apenas cuenta con manifestaciones locales más allá de los puntuales ejemplares pictóricos y las recurrentes estrofas de *los auroros*.

De modo que la dramatización con imágenes de la secuencia, en la que se insertan habitualmente figurantes para favorecer su comprensión pedagógica, articula un formato procesional que más allá de su especificidad, corresponde a uno de los pasajes primordiales de la puesta en escena de los cortejos durante la Edad Moderna, complementado, según abundan las fuentes, con el ritual del “desenclavamiento” en la misma tarde de Viernes Santo<sup>1</sup>.

La conveniente presencia de la efigie del Nazareno, sobre la que junto a la de la Dolorosa gravita el protagonismo dramático, sienta el desenvolvimiento de un pasaje que constituye el argumento central de los primeros cortejos pasionarios.

La relevancia de esta talla, figura ligada en las más remotas fuentes al patrocinio de las órdenes mendicantes bajo cuyo auspicio, ciertamente, comienzan a gestarse las representaciones: agustinos, franciscanos o dominicos, son, en mayor medida, los encargados de patrocinar tales procesiones manteniendo relaciones, no siempre amistosas, con las cofradías que surgirán al efecto<sup>2</sup>.

La asimetría geográfica del medio murciano plantea un panorama poco homogéneo donde, en rigor, la evolución del ritual no siempre obedece a

<sup>1</sup> Al respecto de la pervivencia teatral en la Semana Santa de Murcia véase, LUNA MORENO, L., “Pasión, Entierro y Resurrección de Cristo: Rito y Ceremonia en las Cofradías Españolas”, en: Actas y Ponencias II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades, Murcia, Universidad Católica San Antonio (UCAM), 2008, pp.231-248.

<sup>2</sup> Otras órdenes, como la de los carmelitas descalzos, favorece este desarrollo igualmente en otros lugares sin que tenga apenas relevancia en el espacio murciano. Véase sobre la preponderancia de esta conformación en el vecino reino granadino: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008, pp. 309-319.

una misma problemática. De este modo, si en la capital los cofrades pleitearán sucesivamente con los agustinos por la titularidad de su ermita y sus tallas, en Cartagena la relación fructífera con los dominicos favorecerá la erección de un coqueto recinto cultural adosado a la nave principal del templo monástico<sup>3</sup>.

Diversa es también la erección del ritual con sus diferentes pasajes escénicos, pues si en Murcia o Cartagena ya dan como resultado vistosos cortejos de imágenes aisladas en el siglo XVII, en Lorca no parecen irrumpir las restantes tallas hasta mediada la centuria siguiente<sup>4</sup>.

Igualmente dispar es el modo representativo, acaso adaptado a las posibilidades físicas del entorno: comitivas más sofisticadas y complejas en los grandes entramados urbanos, explícitas ascensiones al Calvario en las localidades con menos recursos.

Con todo, el binomio del Nazareno con la Dolorosa resulta fundamental en la puesta en escena, aunque venga precedida en su primer siglo de existencia bajo advocaciones múltiples como la de la Soledad, el Rosario o la Amargura. Con todo, parece fuera de duda la cohesión de las tallas dentro de la trama teatral que reivindica la naturaleza representativa del rito, hasta bien entrado el siglo XIX<sup>5</sup>.

El mecenazgo mancomunado de religiosos y cofrades parece ser característico de la gestión de la nueva escenografía. La tradición insiste en referir los inciertos orígenes de buena parte de los titulares, algunos presumi-

<sup>3</sup> Situación que difiere notablemente de Lorca, donde la procesión de la madrugada de viernes santo dependerá de una sección aneja a la poderosa Archicofradía del Rosario y, a la sazón, con capilla en el crucero del previamente independiente recinto: MUNUERA RICO, D., *Cofradías y Hermandades Pasionarias en Lorca (Análisis Histórico Cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981, p.81.

<sup>4</sup> Ídem, p.81.

<sup>5</sup> El romancero popular lo evoca de forma explícita al incorporarlo desde aquellos siglos al repertorio de cantos propios del tiempo de Semana Santa. Así, como ya valoró DÍAZ CASSOU, a finales del siglo XIX, la naturaleza textual de estos cantos no hace sino reproducir el propio relato de las, ya entonces desaparecidas, representaciones teatrales de temática pasionaria. Véase: *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980, pp.24-27. Por su parte, la inclusión de las tallas escultóricas dentro de las representaciones teatrales no aporta novedad alguna proyectándose, en estos casos, el largo bagaje de la práctica medieval. De este modo ocurre aún hoy en el inmediato Misteri d'Elx que, incluso, proyecta la representación fuera de las lindes de la Basílica de Santa María por medio de la teatralizada Processó del soterrar. Véase al respecto de la problemática heredada del Medievo: POWELL, A., "A machine for souls. Allegory before and after Trent" en *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, University Press, 2013, pp. 273-284; sobre la cuestión de la inclusión de las imágenes en los misterios y dramas sacros: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Murcia, Editum, 2014, pp. 206 y 207.

blemente cedidos por los mendicantes, que ocasionan los primeros enfrentamientos entre las partes.

De esta suerte, en Murcia se corrobora el improvisado uso de una efigie que, tras la debida intervención de Juan de Aguilera y Melchor de Medina, configuraría su prestigioso Nazareno<sup>6</sup>; menos se conoce sobre los orígenes de los correspondientes a Cartagena o Lorca, o los no menos significativos de Cieza, Calasparra y Caravaca<sup>7</sup>.

Indistintamente, sobre todos ellos se cierne el correspondiente halo de misterio que acredita, al margen de sus cualidades plásticas, un progresivo apego devocional. Más aún, sorprende la tardía ejecución del Nazareno destinado a Jumilla, toda vez que los documentos conservados impiden pensar en unas instituciones regladas anteriores al siglo XVIII<sup>8</sup>.

Todo ello incide en un panorama, como se observa, complejo, que rige la propia configuración procesional y que parece marcada, como en otros tantos aspectos, por una geografía accidentada que anula o, más bien, atempera

---

<sup>6</sup> Véanse las observaciones expuestas al respecto por: BELDA NAVARRO, C., “Escultura” en *Historia de la Región Murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980: p.332; MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., “La Conservación de Nuestro Padre Jesús Nazareno” y CUESTA MAÑAS, J. “Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (Nuevas hipótesis)” ambas insertas en *Nazarenos*, n.8, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2005, pp. 61-64 y 26, respectivamente.

<sup>7</sup> Algunos de ellos articulados para ser utilizados en representaciones teatrales que, como la del Prendimiento, aún perduran en localidades como Cieza o Calasparra. Al respecto del primero, cabría valorar una presumible ejecución tardo-manierista, cercana en tiempo al Nazareno de Murcia, de acuerdo con los documentos publicados al respecto por MARÍN CANO, A. *Muerte, Beneficencia, Religiosidad y Cofradías. La Cofradía de Ánimas de Cieza (1574-1997)*, Cieza, Cofradía de Ánimas, 2008, pp. 246-247 y 255-257; sobre la hechura del Nazareno de Calasparra, LÓPEZ JIMÉNEZ presume una dependencia formal del círculo de Juan de Mesa que, sobre la lectura plástica de su interesante modelado, resulta cuestionable. Véase *Escultura mediterránea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*, Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, p.34.

<sup>8</sup> De hecho, las evidencias documentales sostienen una primera carta fundacional de la cofradía en 1801 de forma paralela a un problemático encargo del titular a Roque López. Véase LOZANO PÉREZ, J. M., “Nuestro Padre Jesús Nazareno. Origen de su Imagen y Hermandad en Jumilla”, en: *Nazareno. 1801-2001*, Cofradía de Jesús Nazareno, Jumilla, 2001, pp.15-17. No obstante, el profesor Belda Navarro me ha facilitado la información, tras sus rebuscos en el archivo franciscano de la provincia de Murcia, de un encargo anterior de un Nazareno a Francisco Salzillo que, vistos los datos, no sería el encargado por la Venerable Orden Tercera a comienzos del XIX. El mismo, al parecer, hubo de pasar en la desamortización desde el desaparecido Convento de las Llagas (donde acaso habría tenido uso privativo por parte de la comunidad) a la parroquial de Santiago donde, al parecer, aún fue visto antes de 1936. También trata sobre este desaparecido Nazareno asignado al maestro barroco CANICIO CANICIO, en “El otro Nazareno” en *Nazareno...*, op. cit., p.70.

la influencia ejercida por las ciudades más relevantes<sup>9</sup>.

También debe recogerse en este preámbulo lo acaecido en las localidades linderas. El viacrucis franciscano erigido en Murcia y llevado a Orihuela a fines del XVI parece imitarse en otros emplazamientos del reino, como en las distantes Lorca, Hellín, Tobarra, Vélez Rubio o Huércal-Overa, reflejando la preponderancia de esta rama monástica en estos lugares.

La versión de los pasos camino del Calvario, con inclusión de capillas e hitos marcados en su tránsito, parece idónea para la organización de la comitiva en tales ámbitos rurales si bien en la Ciudad del Sol se simultaneó con otra procesión urbana.

Esta paradójica definición espacial es más llamativa en oposición a los grandes núcleos de población, donde, pese a contarse con espacios bien definidos para los viacrucis, no sirvieron para la conmemoración procesional de la mañana de Viernes Santo. Se da la circunstancia en la citada Orihuela del relegamiento de esta subida al Calvario en favor del cortejo urbano con visita a los “monumentos”<sup>10</sup>.

La representación del drama y, más concretamente, el momento del Encuentro entre las efigies del Nazareno y la Virgen prefirió en estos casos la singularidad de los espacios públicos más definitivos: en Cartagena la plaza concejil, trocada más adelante por la más amplia de La Merced, o en la capital del Reino los cuatro cantones de San Cristóbal que, ya en el XVII, se vinculan nominalmente al Nazareno.

Si en el caso de Murcia la procesión de Semana Santa acapara en su favor los principales lugares de representación teatral pública, los correspondientes al Corpus Christi (“cuatro esquinas”, plaza de Santa Catalina y, sólo puntualmente, la del Mercado), ello incide en el sentido teatral que aún, en las décadas de transición al XVIII, reivindica el origen de la matriz teatral de su comitiva<sup>11</sup>.

Sugestión por lo representativo, según advierten las crónicas, que pasa más velada en Cartagena, donde se presta al momento del encuentro del

<sup>9</sup> Principio en el que parece sustentarse la manifiesta diversidad estética de pasos y procesiones que genera un número variopinto de formas y modos de conformar u entender las propias procesiones. Véase sobre los orígenes de esta divergencia FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “Identidad levantina y procesiones” en *Cabildo*, n.19, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2016, pp.73-76.

<sup>10</sup> Al respecto de la problemática oriolana véase CECILIA ESPINOSA, M. M., *La Semana Santa de Orihuela: Arte, Historia y Patrimonio Cultural*, Editum, Murcia, 2014, pp.342 y 343.

<sup>11</sup> Asunto que cuenta con la relevante monografía de RUBIO GARCÍA, L., *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1987.

Nazareno y la Virgen un más apropiado carácter rememorativo ligándolo, al efecto, a única ubicación; salvando la excepcional duplicidad a que obligará la autoridad municipal cuando los cofrades pretendan, ya en 1761, trasladar el acto a un emplazamiento más capaz que, a la postre, será definitivo.

En este caso, la concreción del encuentro se circunscribe a una regulación paralitúrgica donde el papel de la cofradía es absolutamente protagonista; las constituciones del XVII ya avalan la propia inclusión de la institución en el desarrollo del Triduo Sacro donde, a la sazón, se les encomienda la vela y acompañamiento del Santísimo al “monumento”<sup>12</sup>.

Parece evidente que esta dimensión inclusiva dista de un ejemplo que, como el murciano, subraya tempranamente su distanciamiento de lo eclesiástico para imbuirse, decisivamente, en la constitución de un cortejo urbano pleno de elementos que, con el tiempo, serán tomados por paganizantes y, finalmente, erradicados de la praxis procesional.

Así las cosas, la propia vigencia en la capital de, al menos, dos encuentros diferenciados, el de la Virgen y el de la Verónica, relata una esmerada sofisticación que, como se ha advertido, reivindica desde sus albores un modelo procesional complejo.

Así, junto a estos pasajes donde las tallas son las protagonistas, se disponen nuevos momentos teatrales a cargo de figurantes, los llamados “pasos de mímicos”, que parecen abundar en el deseo de una esmerada representación donde, más allá del protagonismo del Nazareno, se evocan porciones más amplias del relato pasionario.

La desaparición contemporánea de estas escenas no impide comprobar el peso singular del teatro en la configuración de la procesión barroca, donde, al margen de las esculturas, participan números pintorescos de baile, “danzas de negros”, “evoluciones de armaos”, pajes de cortejo o “pasos de ángeles”.

Caso semejante se opera en Lorca, donde, pese a lo avanzado de la constitución de la procesión, se añade una compleja red representativa. La preponderancia del llamado “paso de Oficiales” en su desarrollo sirve para evidenciar la potente tutela que, particularmente la Archicofradía del Rosario, desarrolló a este fin.

---

<sup>12</sup> MONTOJO MONTOJO, V., y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, F., *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de Cartagena en los Siglos XVII y XVIII*, Cofradía de Jesús Nazareno, Cartagena, 1999, p. 84.

Pese a la carencia de datos que esbocen, como en los casos anteriores, el asunto principal del Encuentro, no cabe duda que la centralidad del pasaje no estuvo ausente. La advocación concedida a la Dolorosa destinada a la procesión, cuya hechura afronta Francisco Salzillo en 1755, no es otra que la de *Amargura* que, de forma elocuente, remite al hallazgo del Nazareno<sup>13</sup>.

Con todo se reproduce una compleja significación donde, pese a los matices, la parte fundamental del momento se constituye en hito inicial de un relato parcial donde, con rigor, se elude hasta fechas postreras el desarrollo plástico de los pasajes evangélicos previos. Parece evidente que bajo esta impronta, cuya forma se va generalizando incluso en pequeñas poblaciones de la huerta murciana, se configura un relato nuclear donde la visión del Nazareno encontrándose con la Dolorosa, más que un simple episodio, argumenta el sentido salvífico de toda la Pasión.

## LA PUESTA EN ESCENA DEL ENCUENTRO: EL CAMINO DEL CALVARIO EN LAS CIUDADES DEL REINO MURCIANO

**L**a imprecisión de la nueva argumentación procesional, sometida al persistente ímpetu dramático, se intuye aún en la segunda mitad del XVII. Los documentos alusivos dejan constancia de ello tanto en su variante representativa, donde se aúna un doble “encuentro”, como en la cantidad de representaciones<sup>14</sup>.

De este modo, en 1650, se recuerda en Murcia la realización de diferentes “cuadros vivos” en las iglesias de Santa Eulalia, La Merced y la capilla del Rosario, lugares donde, además, la procesión del Nazareno entraba “*para hacer estación en las primeras procesiones de la cofradía*”<sup>15</sup>.

No deja de ser relevante este dato, pues, tiempo atrás, los sínodos diocesanos habían precisado la imposibilidad de realizar tales teatralizaciones en

<sup>13</sup> Al respecto de la escultura véase BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo de la escultura murciana”, en: Historia de la Región Murciana, vol.VII, Mediterráneo, Murcia, 1980, p. 474.

<sup>14</sup> La duplicidad representativa es coherente con la estructura iconográfica de REAU, evidenciando la procedencia teatral inequívoca de ambos actos. Véase de este autor: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, t. 1, vol. 2, Serbal, Barcelona, 2000, pp.483 y 484.

<sup>15</sup> IBÁÑEZ GARCIA, J., Manuscrito de Nuestro Padre Jesús, Murcia, sin fechar (MUBAM, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), f. 9.

el interior de los templos. La cuestión, nada perentoria, incide en la naturaleza escénica de un cortejo donde, a tenor de la terminología expresada, se evidencia el carácter conmemorativo de los “cuadros”.

Así, junto con la postrera alusión a los “mímicos” convendrá valorar la perseverancia de un tipo representativo alejado de las formas propias de los corrales de comedias y más cercano, plástica y narrativamente, a la gestualidad de los *tableaux vivant* del Medievo.

Cabe especular, en este sentido, si las prohibiciones arbitradas a partir de Trento contra las representaciones ante los “monumentos” aún fueron contravenidas por las procesiones que, muy eclécticamente, iban desarrollándose en la Edad Moderna<sup>16</sup>.

Así, el archivo de la cofradía refiere poco después, en 1668, como “*El Passo que se acostumbra a hacer de la mujer Verónica y Jesús Nazareno, y el de Nuestra Señora y San Juan*” habría de verificarse, únicamente, en tres lugares de la carrera: el interior de la Catedral, la plaza de Santa Catalina y la de San Agustín.

El hecho que, anteriormente, se advirtiera su tránsito por lugares distantes como Santa Eulalia o la plaza del Mercado insiste en la eventual configuración de un corpus escénico aún sometido a modificaciones.

Por ello, tan sólo un año después, el Vicario Eclesiástico ordena que se repitan tales escenificaciones en la “plazuela de San Nicolás”, ampliándose, por tanto, el número de ubicaciones donde era posible asistir a estos dramas<sup>17</sup>.

No cabe duda que, como avalan los documentos, la propia jerarquía eclesiástica promocionó esta nueva ubicación de los entremeses pasionarios que, a la sazón, habían de revestir el aplauso de la masa asistente. De

---

<sup>16</sup> Los sínodos recuerdan a finales del siglo XV lo pernicioso de estas representaciones en los templos como advierte, de modo tajante, el artículo 49 de las primeras constituciones sinodales diocesanas conservadas: “*Quod non fiant ludi nec alia inhonesta in ecclesiis et de poena contrarium facientes*”. En ORTUÑO MOLINA, J., Sínodo de la Diócesis de Cartagena (1475), Universidad, Murcia, 2002, pp.134 y 135. No obstante, la influencia del teatro en las primeras procesiones es bien conocida por las procesiones del Corpus donde, a la sazón, convivían aún los autos sacramentales con el tránsito de las hermandades, los gremios, sus imágenes y la relevante presencia del Sacramento. Véase al respecto dentro del espacio levantino: QUIRANTE, L.; RODRÍGUEZ, E., y SIRERA, J. L., *Pràctiques escèniques de l’edat mitjana als segles d’or*, Universidad, Valencia, 1999, pp. 120-122. Al respecto de la transición de la práctica representativa de la Pasión en los templos diocesanos al ámbito público véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “Historia y problemática de la Estación de Penitencia en la Catedral de Murcia”, en: *Cabildo*, nº 18, Cabildo Superior de Cofradías, Murcia, 2015, pp. 73-77.

<sup>17</sup> IBÁÑEZ GARCIA, J., *Manuscrito...*, op. cit., f. 10.



modo que la cita muestra un distanciamiento palpable del ámbito templario que reivindica el nuevo carácter callejero que va alcanzándose para dichas funciones.

No obstante, estos mismos testimonios identifican aún como “*el paso de la mujer Verónica*” se haría también cuando la procesión entrase “*en el convento de San Francisco y el de la Santa Verónica*” no pudiéndose verificar “*en otras partes*” bajo “*pena de cuatro libras de cera*”<sup>18</sup>.

La inserción de estas matizaciones en los documentos advierten sobre una impronta escenográfica sometida a dos emplazamientos bien diferenciados: de una parte, el interior de las iglesias de la ciudad, por otra, los espacios abiertos en las plazas públicas.

Es realmente significativo este hecho por cuanto, precisamente, los sínodos de la provincia cartaginense de finales del XV insistían en separar este tipo de dramatizaciones de la Pasión del interior de los templos.

Aunque dicha orden impulsase, de facto, el desarrollo de la para-liturgia pasionaria más allá de sus lindes, es perceptible como el vínculo originario con aquel embrión dramático, el de los misterios y autos de la Pasión, no se pierde durante toda la centuria siguiente.

Si el espacio abierto en calles y plazas supone una ubicación excepcional al permitir aforar una cantidad creciente de público, el marco sagrado sigue teniéndose por principal para la vigencia del ritual recordado<sup>19</sup>.

No en vano, la permisividad hacia estas manifestaciones aún permiten, debe recordarse, su paso ante el “monumento” del primer templo diocesano, donde se mantendrá hasta bien entrado el siglo XX la “reverencia” de los pasos.

Así, la principal innovación advertida es la de la propia inserción de las esculturas supliendo el tradicional protagonismo de los actores. El hecho, también significativo, de suplir la actuación fingida por otra operada a través de las tallas de vestir articuladas, refrenda la requerida veracidad ritual del drama jerosolimitano.

<sup>18</sup> Ídem, f.12.

<sup>19</sup> La Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor, de alrededor de 1496, plantea precisamente en su acto final la presencia del “monumento” sacramental, simbólicamente el sepulcro de Cristo en la mentalidad y liturgia modernas, incluyendo declamaciones y villancico final que, probablemente, hubieron de pasar a las primeras procesiones pasionarias que se documentan poco tiempo más tarde. Véase al respecto: DEL ENCINA, J., Teatro completo, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 126-129. La alocución del ángel abriendo la procesión matinal del viernes santo recuerda aquellas figuras dramática del dramaturgo renacentista, procurando secuencias tan ilustrativas como la del heraldo que, mientras abría el cortejo del Nazareno, recitaba a viva voz: “Esto se haze en remembranza de la pasión de N.S. Jesu-Christo” tal como cita DÍAZ CASSOU, P., Pasionaria..., op. cit., p. 159.

La circunstancia y el valor otorgado a las imágenes no es casual, porque, ante todo, se exhiben como oportuna prolongación del ente sagrado, dada su específica naturaleza cultural, superando con toda propiedad la adulterada misión, fingida obviamente, de los cómicos.

Así las cosas, la talla del Nazareno, articulada premeditadamente para impartir la bendición en el transcurso de estos “passos”, es además requerida por los cabildos de la ciudad como vértice telúrico en la sempiterna y constante realización de las rogativas *Ad petendam pluviam*<sup>20</sup>.

Asimismo, la nueva propuesta teatralizada de la mañana de Viernes Santo acaba ocupando, de manera nada sutil, los espacios específicos de los “autos sacramentales” del Corpus Christi.

Si ya en el siglo XV el Concejo mandaba adecentar los porches de las cuatro esquinas para instalar allí las gradas desde las que las autoridades iban a presidir tales representaciones, el espacio pasa a finales del XVII a cambiar su nomenclatura por la de “*las cuatro esquinas de Nuestro Padre Jesús*”<sup>21</sup>.

El hecho es aún más sorprendente al comprobar cómo, en 1673, se volvía a apelar en los cabildos de la cofradía para que “*el paso de Jesús Nazareno*” no se verificase más allá de “*San Francisco, Iglesia Mayor, Plaza de Santa Catalina y plaza de San Agustín*”.

Se hacía palpable así como, a la sazón, se repetían total o parcialmente dichas actuaciones en lugares alternativos motivando, por ello, la represión oficial; abuso que, pese a estar penado, seguía cometiéndose de forma recurrente mostrando la capacidad popular incluso sobre la autoridad organizativa de la propia cofradía<sup>22</sup>.

Y es que la dominación del espacio público con fines representativos parece adquirir una nueva dimensión en esta época. En Cartagena, ya en el siglo siguiente, es objeto de enojosos pleitos entre cofrades del Nazareno y la autoridad municipal.

Desde que en 1663 el obispo Juan Bravo de Asperilla diese licencia para la organización de las funciones de la entidad, la representación de “*el Paso*

<sup>20</sup> El telurismo ligado a la figura del Nazareno, extensible a buena parte de los reinos peninsulares, se manifiesta en esta época por medio de las frecuentes rogativas que, como la de 1780, revisten una extraordinaria significación social. Al respecto, TORRES FONTES, J., *Efemérides murcianas (1750-1800)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1994, pp. 220 y 221.

<sup>21</sup> INIESTA MAGÁN, J., “Las cuatro esquinas de Jesús Nazareno (1628-1768)” en: *Nazarenos*, n° 23, Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia, 2019, pp. 31 y 32.

<sup>22</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J., *Manuscrito...*, op. cit., f. 10.

de la *Amargura*” no había hecho sino extender su fama más allá de las lindes urbanas<sup>23</sup>.

La problemática se hizo patente cuando en 1761 el Hermano Mayor informó al Concejo del deseo de trasladar “*la función de el paso del Viernes Santo, que se executa en la plaza principal de esta ciudad [a] la plazuela de la Merced*”.

La excusa no era otra sino la necesidad de acoger el “*gran concurso de gente que atrae dicha función, así de este pueblo, como forasteros*”, cuestión que ilustra, más allá del sentido piadoso, la conversión de la procesión en un auténtico espectáculo de masas.

Hay pocas dudas de ello si, como sugiere el propio testimonio, se vincula esta solicitud con la precisa “*magestad y seriedad*”, vinculando su terminología con un evidente interés por realzar el marco escénico de una “función” que se mide ya como espectáculo urbano<sup>24</sup>.

Tanto el silencio administrativo que emana ante esta solicitud como la solución salomónica ideada por el corregidor poco después, evidencia que, más que una cuestión interna de la cofradía, la decisión realmente afectaba a los intereses representativos del propio Concejo.

Así la ciudad, que estaba viendo crecer exponencialmente su población y la asistencia de forasteros con las importantes obras emanadas de la reforma del Arsenal, no quería perder la oportunidad de ofrecer un espectáculo digno que, para más señas, se emplazase ante su propia autoridad pública.

La alegación justificaba la opinión de mantener la ubicación tradicional no sólo por “*estar las Casas Capitulares situadas en dicha plaza*” sino por el hecho, a ojos del Concejo decisiva, de encontrarse en ella “*el convento de monjas franciscanas de la Purísima Concepción, que es el único que hay en su población*”.

La respuesta no dejó de enojar a los cofrades que, acto seguido, amenazaron con suspender la procesión forzando con ello la intervención del Conde de Bolognino, al que, como corregidor, competía el asunto.

Tomó éste la decisión de permitir la pretendida nueva ubicación de la plaza de la Merced, preferida por los nazarenos, “*con tal de que no se defraudase a la principal, llamada del Ayuntamiento*”<sup>25</sup>.

Como puede advertirse, la representación pública del Encuentro en las principales ciudades del antiguo Reino lejos de constituir una simple reme-

<sup>23</sup> MONTOJO MONTOJO, V. y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, F., *La Cofradía...*, op. cit., p. 81.

<sup>24</sup> Ídem, p. 85.

<sup>25</sup> Íbidem, p. 86.

moración teatral de fundamento religioso, había alcanzado un protagonismo protocolario indiscutible.

El no aludirse aquí a elementos representativos, del tipo de “los mímicos”, repetidamente recogidos en Murcia, parece evocar una temprana contención pre-ilustrada, acaso sugerida por un estricto control eclesiástico que, eso sí, no impide la alusión de complementos litúrgicos como el Palio o la restringida parcela ocupada por clero y comunidad dominica junto al Nazareno<sup>26</sup>.

El relato, exento de la problemática y siempre suspicaz inclusión de actores dentro de la procesión, no parece muy diferente del ofrecido en la sede diocesana, donde, con igual celo, se restringe el lugar más preeminente ante el titular para capellán y “*dos sacristanes mayores á lo militar*”.

Como en cualquier otro fasto propio de la órbita del barroco, las cuestiones de etiqueta y el espacio escénico para su puesta de largo copan un protagonismo incuestionable que pretende, antes que nada, la conversión de la propia sociedad y sus estamentos en una realidad teatralizada<sup>27</sup>.

No es extraño comprobar cómo en fechas similares la ciudad de Lorca vuelque sus esfuerzos en la puesta en escena de la procesión matinal al objeto, nuevamente, de la representación del paso de la Amargura.

Los orígenes del cortejo, en sentido estricto, deben remontarse a la segunda mitad del siglo XVI, cuando, en 1582, se firma un primer hermanamiento de la Archicofradía del Rosario con la de la Sangre de Cristo, previsiblemente, como señala Munuera Rico, para participar mancomunadamente en la rememoración de los misterios dolorosos.

No será, sin embargo, hasta comienzos del XVIII cuando se tengan referencias a su cortejo, señalándose al efecto, en 1707, que en “*su procesión del Viernes Santo de madrugada [...] sacaban a su titular, la Virgen del Rosario, y a Ntro. Padre Jesús*”.

La presencia de la advocación letífica, por mucho que resulte llamativa, no debe sino reverdecer la acostumbrada reiteración de esta devoción en los

<sup>26</sup> La problemática social del teatro así como la beligerancia clerical frente al mismo debe ser recordada como, al efecto, puede verse en: BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del Teatro en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1980, pp. 92-140.

<sup>27</sup> Sobre la representatividad y el carácter de la fiesta hispánica barroca véase: BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Akal, Madrid, 1990, pp. 22 y 23. Al respecto de la estructura del acompañamiento del Nazareno de Murcia según las primitivas constituciones véase: DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria...*, op. cit., p. 160.

diferentes tiempos litúrgicos; así, la correspondiente a Murcia participaba, de forma similar, en la procesión nocturna de la misma jornada mientras que la de la Cabeza, en la misma ciudad, presidía los fastos públicos del domingo de Resurrección<sup>28</sup>.

La persistencia de la titular lorquina, sin embargo, reviste un interés que excede el simple relato de la Pasión. Cuando en las décadas centrales del mismo siglo se cuente con una imagen más acorde al drama del camino del Calvario, se mantendrá la presencia tutelar de la Virgen del Rosario.

En este sentido, el papel preponderante de la nobiliaria archicofradía se reivindicará públicamente por cuanto el “*Paso de Oficiales*”, encargado desde 1753 de la organización de la procesión, no era sino filial de la poderosa institución ligada a la Orden de Predicadores.

Así, esta entidad subsidiaria ayudaba a organizar una procesión que, junto a las tallas ya recogidas, contaba también con las de la Virgen de la Amargura, San Juan, la Magdalena y la Verónica<sup>29</sup>.

Como puede apreciarse, la relación mantiene la perseverancia de efigies aisladas que, al igual que acaecía en Cartagena, favorecía su inserción teatral. A falta de datos más concretos, hubieron de servir estas tallas en los encuentros dramatizados que, como el de “la Amargura”, verificarían un modelo semejante al de la propia capital.

El número creciente de cofrades, vinculado a una sección penitencial que, al contrario de la matriz, no precisaba de segregación nobiliaria, permitía la amplitud de un cortejo cada vez más sofisticado<sup>30</sup>.

Con todo, la representación del camino del Calvario en las principales capitales del Reino se convierte en la expresión de un acto donde confluyen los estamentos en un ambiente marcadamente festivo.

<sup>28</sup> Los datos de la procesión lorquina de la madrugada de viernes Santo se incluyen en MUNUERA RICO, D., *Cofradías...*, op. cit., pp.36 y 44.

<sup>29</sup> Nótese la analogía de estas advocaciones con las que conforman este mismo cortejo en el ámbito de las localidades cordobesas de Lucena o Montoro, por citar sólo dos de los casos más conocidos, y que identifican el sentido discursivo de una procesión eminentemente representativa donde, a la sazón, “los pasos” no son grandes grupos escultóricos sino las propias representaciones teatralizadas en que intervienen las imágenes aisladas. Al respecto de la crónica lorquina, véase MUNUERA RICO, D., *Cofradías...*, op. cit., p.81.

<sup>30</sup> Mientras en Murcia el papel de los gremios es fundamental para el desarrollo del programa escultórico de la cofradía, en Cartagena los oficiales del de calafates procuraron a la cofradía del Nazareno la inclusión de la talla de la Verónica. Véanse al respecto BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo. Viernes Santo en Murcia*, Darana, Murcia, 1995, p. 11, y MONTOJO MONTOJO, V., y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, F., *La Cofradía...*, op. cit., pp. 94-97.

Tal confluencia, no obstante, mantiene roles diferenciados que se exteriorizan por medio del atuendo y el rango dentro del cortejo. No debe perderse de vista por ello el entusiasmo suscitado por una propuesta que, ante todo, partía de un principio inclusivo y que se convertiría en reclamo para las masas<sup>31</sup>.

Con todo, la preservación del acto del encuentro como fundamento y clímax del ritual callejero, entrará en cuestión en las décadas finales del XVIII: si las actas capitulares de la cofradía de Jesús narran para Murcia una progresiva censura sobre los “pasos” teatralizados, las disposiciones reales tratarán de erradicar la tendencia nocturna mantenida en Lorca y Cartagena.

El peso de la Ilustración, con todo, no evitará la repercusión de estas formas procesionales tardo-barrocas en los cortejos contemporáneos, si bien el liberalismo y sus revoluciones harán mella significativa en ellos.

Así, la procesión lorquina habrá de ser recuperada en 1852 tras años de olvido, perdiéndose en la capital la totalidad de “cuadros” y “pasos” escénicos, incluyendo aquí los populares “armaos” o la emblemática bendición del Nazareno que se suprimió, según los documentos vistos por Ibáñez, en 1833<sup>32</sup>.

## LA IMAGEN CENTRAL DEL ENCUENTRO: LA SIGNIFICACIÓN DEL NAZARENO EN LA CAPITAL DEL REINO

**L**a gestación de un modelo artístico, el del Nazareno, acorde para la representación del Encuentro no es un asunto en absoluto conocido. La parquedad de las fuentes y, acaso, la falta de interés historiográfica, ha colmado las expectativas sobre su origen y problemática escultórica.

Incluso la producción salzillesca alusiva, ubicada ya en la centuria siguiente, ha merecido un interés residual y falto de perspectiva. Así, el capítulo viene figurando como mero preámbulo de las grandes configuraciones artísticas de los siglos siguientes.

<sup>31</sup> Un clásico al respecto de estas celebraciones masivas de la modernidad donde incluye la fenomenología en el caso de Murcia olvidando, de forma inexplicable, la conformación de la procesión de la mañana de viernes santo y la importancia de Salzillo en ella: BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura*, op. cit., Akal, Madrid, 1990, pp.71-72.

<sup>32</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Manuscrito...*, op. cit., ff. 8 y 9.

Este desdén no ha impedido que tallas como la de la capital hayan figurado en diversas panorámicas sobre la escultura local, procurando una estima creciente del “fantástico” icono devocional<sup>33</sup>.

Bajo este sesgo, la configuración de la talla desligada del contexto escenográfico de retablos y tablas renacentistas, ocupa por su singularidad un lugar destacado dentro de la escultura procesional.

Desgraciadamente, los recientes congresos dedicados al asunto han pasado de soslayo ignorando la peculiar complejidad del fenómeno acaecido en tierras murcianas. Como cabrá observar después, la inquisitiva propia de la aparición del prototipo escultórico supone un hecho artístico de indudable interés, desvinculado necesariamente de las formas surgidas en los reinos colindantes y, por tanto, precisado de un análisis propio.

Precisamente su protagonismo dentro del relato del Encuentro camino del Calvario constituye la oportunidad idónea para reivindicar aquí un modelo que, en sentido estricto, nace para formar parte indisoluble de su representación.

Con este fundamento, el ritual naciente en los albores de la Edad Moderna materializa, como sucede en gran parte de la península, un tipo devocional representativo que, en poco tiempo, se convertirá en emblema y centro gravitatorio de las manifestaciones públicas de la Semana Santa.

Debe focalizarse este interés en la impronta que concretará un modelo plástico dotado de la precisa entidad visual; capaz, en definitiva, de convertirse en prototipo referencial más allá de los límites geográficos de la actual provincia.

Por encima de la importancia que esta conformación tendrá en el siglo XVIII, particularmente de mano del propio Salzillo, es la claridad expositiva del propio icono la que sirve para reivindicar los valores artísticos que le son propios y que van más allá del carisma religioso que, como todo, es fruto de su historia.

Así, sobre la dimensión cultural opera una conciencia artística, la de aquellos artífices que lo gestaron en las postrimerías del XVII y que, inopi-

---

<sup>33</sup> El profesor BELDA NAVARRO, C. en “Escultura...”, op. cit., p. 332, pone el foco de atención sobre Melchor de Medina valorando, al respecto de la ejecución del Nazareno, su doble formación artística: pictórica, como se alude en este texto, y escultórica, señalando la formación del lorquino bajo la batuta del escultor Francisco de Ayala. Se ha actualizado este mismo tema en BELDA NAVARRO, C., y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, p. 248.

nadamente, se lanzaron a la obtención de unos objetivos precisos: carácter inquisitivo, persuasivo al hilo de lo expresado poco atrás por el Concilio de Trento, formalmente concebido al amparo de una impronta elocuentemente manierista y, finalmente, capacitado para interactuar eficazmente en la vorágine representativa de un auténtico drama sacro.

Sorprende en todo ello su potente dimensión lateral, absolutamente dispar respecto a los referentes castellanos coetáneos, y diametralmente opuesto al avalorado clasicismo del que comienzan a hacer gala los andaluces.

Puede verse en ello la inoportuna necesidad de adecuarlo a un marco retablistico preexistente aunque queda claro que el nuevo icono aún anduvo sin un espacio de culto definido que no llegará hasta que, poco después de 1634, regresase desde San Antolín tras un primer pleito con los agustinos<sup>34</sup>.

Hubo de ser entonces cuando se iniciaron las obras para adecuar la añeja “Capilla de las Once Mil Vírgenes”, que, tras ser donada por la orden, hubo de prepararse para acoger los nuevos pasos de que pensaba hacer acopio la cofradía (en 1644 se cita un primer paso de La Cena, existiendo otros que, como el de la Columna, desaparecieron en la riada de San Calixto, de 1651)<sup>35</sup>.

De modo que la talla del titular hubo de ser fruto de un manifiesto interés, acaso de índole quietista, por conferirle una sugestiva apariencia discursiva donde la mirada, premeditadamente girada respecto al plano itinerante del cuerpo, se sustraía del relato itinerante interpelando al fiel<sup>36</sup>.

Este rasgo, en efecto, supone el de mayor calado en su apariencia, habida cuenta de la relevancia alcanzada en las décadas anteriores por esta fórmula a través de la estampa. Si la potente inclinación lateral de la cabeza es análoga a las mostradas por Durero o Wierix en sus representaciones aisladas de Cristo en su Pasión, no debe pensarse que esta gestualidad sea ajena al Nazareno.

Melchor de Medina, artífice seguro de la carnación de la efigie, entraba como aprendiz en 1588 del pintor centroeuropeo Artus Brandt; no cabe duda que de mano de su maestro conocería el repertorio iconográfico irra-

<sup>34</sup> INIESTA MAGÁN, J., “Documentos inéditos (ss.XVII-XX)”, en: Nazarenos, n.16, Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia, 2012, p. 24.

<sup>35</sup> BELDA NAVARRO, C., *La Pasión...*, op. cit., pp. 8 Y 11; IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Manuscrito...*, op. cit., f. 8.

<sup>36</sup> La mirada, en efecto, como objeto de dominación y persistencia del poder que se ejerce desde un plano trascendente es un tema recurrente de la mentalidad que se está gestando, precisamente, en la transición al siglo XVII. Véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada, Madrid, 2009, pp.107-118.



diado desde Flandes<sup>37</sup>.

En este sentido procede formular si, como parece, la compostura ofrecida por el Nazareno reivindica una factura pictórica, toda vez que en fechas previas otro pintor, Bartolomé de Matarana, concretaba en Cuenca una talla análoga, también de vestir, para Alcocer (1588)<sup>38</sup>.

No obstante, la documentación abunda en la paternidad escultórica de Juan de Aguilera de quien, por ausencia de datos, es inoportuno valorar su presumible intervención en dicha traza.

Y todo ello conformado en un panorama donde las versiones pictóricas del tema, incluso aquellas reducidas al busto al modo de Juan de Juanes, Luis de Morales o El Greco, revestían una recurrente inmediatez.

La claridad expositiva, de esta forma, lleva a una configuración que, en efecto, favorece no sólo la evocación del drama de la Pasión sino, más allá, la propia interpelación secreta en la capilla<sup>39</sup>.

Así, aún habrá de leerse este Nazareno a la par de otros ejemplares más tardíos del repertorio escultórico granadino que, igualmente, ciñendo la cruz al hombro izquierdo, apartan su mirada del camino para abstraerse en la dominación espacial del ámbito derecho.

Pese a que Alonso de Mena repara en estos mismos ingredientes, véanse los atribuidos de Rute y la Cartuja de Granada, los maestros de la ciudad nazarita preferirán trabajar sobre la línea, menos forzada y más natural, sugerida por Pablo de Rojas.

Puede observarse, a este respecto, como a partir del modelo obtenido en Murcia prevalece una apariencia obrada al margen de las influencias estéticas de las escuelas limítrofes y, a la sazón, producida bajo una creatividad sofisticada y genuina<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Véase MUÑOZ BARBERÁN, M., *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad e 1504 a 1629)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2010, p.80.

<sup>38</sup> Este interesante encargo, en el que el pintor se hace cargo tanto de la talla, su policromía y de las propias andas, remite al igual que el anterior concertado por Giraldo de Flugo para Zaorejas (1580) al prototipo ya existente en Cuenca correspondiente al “cabildo de la Vera Cruz”. Ver al respecto IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Aproximación histórico-artística a las hermandades e imágenes de Jesús Nazareno en la ciudad de Cuenca”, en: *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Diputación Provincial, Cuenca, 2002, pp. 157 y 158.

<sup>39</sup> Al respecto de la conceptualización visual del tipo devocional en la segunda mitad del siglo XVI véase GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2015, pp.368-371.

<sup>40</sup> Sobre la generación del tipo iconográfico del Nazareno en el ámbito granadino y el papel de Pablo de Rojas en ello véase LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes... op. cit.*, pp. 319-336.

Debe insistirse, no obstante, en la concepción primordialmente pictórica del asunto. Su impronta y la que alumbrará su patente en la centuria siguiente, está sometida a una sugestiva variedad de referentes.

Así, el elocuente parentesco de la versión murciana con aquella otra presentada poco antes por Rafael en su *Procesión camino del Calvario* (Museo Británico de Londres) revela el consustancial formato de ambos. La visión lateral e itinerante del cuerpo, de la que se separa accidentalmente la testa girada del Nazareno exhibe una compostura donde Cristo, más que imbuirse en el relato, se abstrae premeditadamente sorprendiendo con su mirada inquisitiva al espectador.

La analogía, aún mayor si se aprecian los paralelismos con los grabados conservados del Nazareno, muestra un interés inequívoco por vincular la creación en talla con los sugestivos prototipos pictóricos italianos.

Esta dependencia es razonable al subrayar la potencialidad lateral de la escultura frente a la inserción frontal, acaso más apropiada, de los referentes procesionales andaluces y castellanos<sup>41</sup>.

Aun así, debe perseverarse aquí sobre la presencia de motivaciones bien dispares. En efecto, el vínculo hasta ahora ignorado del pintor italiano Giovanni Crespi con los franciscanos de la Diócesis de Cartagena ofrece, de forma nada aleatoria, la relevante impronta de Cristo con la cruz sobre el *Sello de la Provincia Franciscana de Cartagena*.

Su fecha, 1587, no permite sino avalar la importancia referencial de su impronta y aún de las estampas italianas en la gestación del modelo procesional murciano<sup>42</sup>. La dupla artística conformada por Juan de Aguilera y Melchor de Medina hubo de usar fórmulas análogas al configurar el Nazareno y otorgarle, al efecto, unos valores estéticos acordes con el arte distinguido de su época.

<sup>41</sup> Al respecto de las esculturas de vestir del Nazareno en el ámbito barroco andaluz véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la Antropología, la Iconografía y el Arte", pp. 160-184, y LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., "El 'Nazareno' en la escultura barroca castellana", pp. 60-109, ambos en: AA. VV., *La Imagen Devocional Barroca. En torno al arte religioso en Sisante*, Universidad, Cuenca, 2010.

<sup>42</sup> Impronta de sello aportada por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., en "El Nazareno...", op. cit., p. 113. Al parentesco de Daniele Crespi debe asignarse, en este sentido, la magnífica pintura de la Piedad aún conservada por los franciscanos en el templo de La Merced donde, a la sazón, se contiene la magnífica impronta que, el hermano del artífice del sello, legó a la idéntica versión correspondiente al Museo de El Prado. Precisamente este pintor mantuvo en sus representaciones la característica adecuación del Nazareno al drástico y acusado giro del cuello seña de identidad que, precisamente, se reflejaba en el sello de los franciscanos diocesanos.

La amalgama de formulismos herederos de la tradición artística nórdica y, en este caso también, italiana debió constituir un aliciente en un ámbito local aún carente de referencias escultóricas sofisticadas.

Este proceder, más allá de la aparente economía de medios al reconfigurar una talla preexistente, ilustra sobre la propiedad de incorporar a aquella fórmula sugestivamente italianizante la apremiante cualidad devocional que, en este sentido, garantizaba la efigie de Cristo preexistente.

Sea como fuere, la pieza quedó, por lo demás, adecuada para ser interpolada en el discurso procesional con los decisivos elementos del autómeta, último rasgo de un icono de potente valor visual formulado según el intelectualismo del mundo hispánico coetáneo<sup>43</sup>.

La idoneidad del discurso plástico, como se verá, resultó de una eficacia elocuente. La talla servirá de eje referencial para los artistas de las centurias siguientes. Desde la emotividad del Nazareno de las Mercedes, pieza de relevancia asignada a Nicolás Salzillo, a la ingenua sinceridad de los correspondientes a Roque López, la iconografía no se separará de la impronta del prototipo.

Y entre todos, desde luego, se revelan aquellos realizados por Francisco Salzillo, quien conducirá la iconografía hacia un vibrante estudio naturalista que desembocará, con el avance de las fórmulas académicas, en aposturas mesuradamente analíticas.

Por tanto, este eslabón artístico operado en el ocaso manierista se antoja imprescindible para entender el postrero desarrollo del tema en el antiguo territorio murciano. Tal dependencia en absoluto restará interés a la inserción artística de Francisco Salzillo quien aportará la resuelta condición de un realismo “delectativo”, los matices expresivos del retrato y la sugerente naturalidad de sus policromías.

Los ejemplares de Huércal-Overa y Lorquí son magníficos resultados de esta acertada síntesis donde la expresión ritual de lo sagrado se acoge a la elevada condición de lo artístico<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Sobre la relevancia del autómeta en la cultura hispánica manierista véase ARACIL, A., *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 76-79; al respecto del “autémeta sagrado”, véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Abada, Madrid, 2011, pp. 135 ss.

<sup>44</sup> El ejemplar de la localidad almeriense es, con todo mérito, tenida entre las mejores producciones del Nazareno correspondientes al siglo XVIII peninsular. Véanse al respecto NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., “La Huella de Salzillo en Almería”, en: *Imafronte*, n.19-20, Universidad, Murcia, 2008, pp.306-311; y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “El Señor de la Puerta Oriental: el último gran Nazareno del patrimonio andaluz”, en: *Especial Semana Santa, La Voz de Almería*, Almería, 2018, p. 24.

## LA DOLOROSA EN LA CALLE DE LA AMARGURA: LA APORTACIÓN SALZILLESKA

**L**a gestación del modelo levantino de Dolorosa, más que un simple desarrollo de la problemática procesional, supone la gestación de uno de los grandes iconos de la escultura barroca hispánica.

En sentido estricto, no procede hablar de un hecho inédito pese a que la obra creada por Francisco Salzillo para la procesión del Viernes Santo murciano resulte especialmente idónea por su propia configuración y el interés artístico puesto en ella.

Si bien la tipología cuenta con unos precedentes inequívocos, de ellos alcanza su representatividad, al carecer principalmente de la finalidad procesional de la Dolorosa ejecutada en 1755.

Si el ejemplar de la parroquial de Santa Catalina, datado en 1742, es una excepcional escultura de oratorio a través de la cual se insinúa la huella formal de Pedro de Mena sobre la producción salzillesca, la de vestir ejecutada para los californios de Cartagena en 1750 habría de conformar el ocaso de un ciclo discursivo gestado alrededor de la escena titular del Prendimiento.

Con estos precedentes, sólo la escultura para el cortejo de la capital reviste la específica pretensión de insertarse dentro de la trama del Encuentro, accidente contextual indispensable para la configuración expresiva de sus pormenores<sup>45</sup>.

En esta, por tanto, primera ocasión en que el artista dieciochesco aborda la problemática de la escena del Pasma, su atención se centra en la configuración de un modelo de vestir e inequívoca impronta itinerante.

Este dinamismo establece, precisamente, una apariencia en tránsito conscientemente elaborada para insertarse en derredor del milagroso icono de 1600. De hecho, no parece casual, la renovación plástica de todo el anti-

<sup>45</sup> La gestación para la escultura de este modelo de Dolorosa por parte de Pedro de Mena se conceptualiza, particularmente, en la desaparecida talla correspondiente al Calvario de la capilla de la Buena Muerte del Colegio Imperial de Madrid. Fue la imprenta de la Congregación de la Buena Muerte (a veces denominada también de la Virgen de los Dolores), radicada en este recinto, la que se empleó en la difusión de sus formas, debiendo conocerla Salzillo, precisamente, de sus años de formación en el Colegio de La Anunciata de Murcia regentado por los propios miembros de la Compañía de Jesús. Véase URREA FERNÁNDEZ, J., "Villabrille y Ron y la Capilla de la Buena Muerte, de San Ignacio de Valladolid", en: Boletín del Museo Nacional de Escultura, nº 11, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2007, p. 23. Sobre la Dolorosa de Salzillo para la cofradía del Paso del Prendimiento véase BELDA NAVARRO, C., Y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., "El Arte en la pasionaria cartagenera. Imagen sacra: la retórica de la Pasión" en Las cofradías pasionarias de Cartagena, Asamblea Regional, Murcia, 1990, p. 798.

guo entramado teatral de la procesión que acontece en el breve lapso de dos años, 1755 y 1756, cuando se insertan en la compañía del Nazareno, además de la Dolorosa, las nuevas tallas de San Juan y la Verónica.

De modo que la vetusta retórica acomodada a las anticuadas tallas vestideras, cuando no de papelón, dejará paso súbitamente a una impronta discursiva donde los valores plásticos de la escultura ensalzan el contenido sacro de la “vía dolorosa”<sup>46</sup>. Se trazaba así un oportuno nexo visual donde sólo Nazareno y Virgen conciliaban una traza ideada para ser vestida, en igualdad por tanto de aspecto y entidad plástica<sup>47</sup>.

No obstante, la fecunda actividad del taller de Salzillo en esos precisos años propicia la salvedad de otra segunda Dolorosa, esta vez bajo la advocación *de la Amargura*, para el “Paso de Oficiales” lorquinos, idénticamente concebida por el maestro en 1755.

Se trata, en consecuencia, de una doble inmersión en esta problemática procesional que abiertamente se contraponía a la endémica presentación del modelo de la Soledad, ahora relegado en beneficio de un tipo inequívocamente dieciochesco; donde la impronta colorista del vestuario (acaso amparada en una revisión del simbolismo inmaculista), la diáfana compostura (relegando los contundentes bordados sobre los aplomados terciopelos) y la prestancia itinerante servían a una plasmación naturalista renovada del asunto pasionario.

Además, el carácter escultórico de la efigie, sorprendida en plena zancada, evidencia el gusto por unas poses discursivas, descriptivas, donde lo protocolario y jerárquico queda relegado<sup>48</sup>. Es, en efecto, en este juego

<sup>46</sup> En el momento de ejecutarse las nuevas esculturas participaban en la misma la Soledad realizada en 1652 por Damián Ferrer tras la riada de San Calixto, un primer San Juan de 1748 del propio Salzillo y la Verónica que desde, al menos, 1668 guardaban en su casa los herederos de Pedro Castaño. Véase al respecto IBÁÑEZ GARCIA, J. M., Manuscrito..., op. cit., f. 8; BELDA NAVARRO, C., La Pasión... op. cit., p. 12, y Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura, Darana, Murcia, 2006, p. 162.

<sup>47</sup> Aspecto que sólo repiten dentro del conjunto de pasos trazados por Salzillo las efigies de Cristo correspondientes a La Oración en el Huerto y La Caída, habiendo sido enlucido el propio del Beso de Judas antes de concluir el mismo siglo XVIII.

<sup>48</sup> La problemática transición del modelo de la Soledad al de Dolorosa en el ámbito murciano se corresponde, además, con la ejecución en ese mismo 1755 de la Soledad de las carmelitas descalzas (“monjas Teresas”) de Murcia cuya impronta, significativamente, remite a la ecléctica conformación del modelo tradicional (incluyendo también la vestimenta enlutada) pero insertándole la elocuente variación del rostro alzado. La frontalidad aún expresada en el rostro sirve para ofrecer una alternativa, acaso una transición, hasta materializar el bellísimo gesto girado del rostro, cuya mirada alzada al Cielo sintetiza la plasticidad del mejor arte salzillico. Esta obra del genio dieciochesco fue dada a conocer por BAQUERO ALMANSA en su catálogo y relegada incomprensiblemente por la historiografía más reciente. Véase al respecto Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas, Ayuntamiento, Murcia, 1980, p. 473.

plástico de volúmenes compensados que aprehenden lo instantáneo donde se advierte un regusto clasicista de índole italianizante donde la identidad atmosférica narra la intensidad diferencial de las emociones; desde el sorprendido y conmovido rostro de la Verónica, a la dinámica preclara y apolínea de San Juan, señalando, ante la turba, la inmediata aflicción de la Virgen que, con admirada determinación, se incorpora en pos del Nazareno<sup>49</sup>.

La impresión veraz conferida al grupo, nunca repetido en los cortejos de las localidades vecinas, obedece no sólo al atinado diseño escenográfico de posturas, líneas o texturas, sino, además, a la calculada operatividad del color; tonalidades atemperadas en la anónima mujer jerosolimitana que viran hacia la intensa vitalidad del santo evangelista para confrontarse a la rígida y aplomada entidad del milagroso titular con cuyas facciones cetrinas, en efecto, contrastan.

Sólo las palideces febriles de la Dolorosa, cuyo cabello parece idénticamente amalgamado por la enferma sudoración, rompen la gradación polícroma que caracteriza y efigia las frescas y vivas carnaciones de sus acompañantes, fundiéndose así en un último e íntimo grado de sincronía con el arcaico y mortecino semblante del Nazareno.

El éxito de esta nueva construcción mariana es inapelable, generalizando su planteamiento en los diversos territorios del Reino y aún en sus zonas limítrofes. De todos los ejemplos, de los que han de recordarse los correspondientes a los Santos Pasos de la capital (también codificado bajo una óptica ritual e itinerante), las diversas de Liétor o las prácticamente vecinas de Hellín o Tobarra, algunas revistieron la especialísima peculiaridad de servir para dramatizaciones idénticas junto a efigies del Nazareno preexistentes<sup>50</sup>.

Lo mismo ocurrió con las de La Raya y Albudeite, cuyas cartas de pago fueron anotadas por Rejón de Silva<sup>51</sup>, o con las aún más complejas de documentar de Orihuela o Vélez Rubio, esta última sustituida confusamente por otra homónima de Sánchez Tapia en el siglo XIX<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Ha tratado estas obras BELDA NAVARRO en Francisco..., op. cit., pp. 143-150.

<sup>50</sup> Al respecto de estas últimas véase GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, 1985, pp. 78, 83, 219, 221 y 222.

<sup>51</sup> La correspondiente a la pedanía murciana de La Raya de Santiago ha de ser necesariamente vinculada con la efigie anterior del Nazareno que, al parecer de los rebuscos en el taller de Salzillo del propio Rejón, hubo de ser restaurada por el propio escultor. Véase GARCÍA LÓPEZ, D., "Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII" en *Imafronte*, n.24, Universidad, Murcia, 2015, p.154.

<sup>52</sup> La correspondiente a la localidad almeriense, desaparecida en un incendio en 1907, aparece relacionada en SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Editora Regional, Murcia, 1983, p. 154.

Se conserva en un estado extraordinario la bella versión de Lorquí, trazada excepcionalmente junto al Nazareno de la misma localidad, y conjugada en un singular ámbito representativo: alterna la vestimenta colorista propia de la procesión del Encuentro con la de luto específica de la tarde de Viernes Santo<sup>53</sup>.

La existencia de esta dupla de Dolorosa y Nazareno salidos de la mano de Francisco Salzillo, abre un episodio inédito donde, al efecto, la realización de las tallas sirve a un inequívoco uso procesional.

El relato del camino del Gólgota se convierte en un pretexto nuclear para configurar el ritual del Encuentro: la propia representación de Cristo en Lorquí, que debe fecharse alrededor de 1762, va provista de un mecanismo para desarrollar los antiguos pasos teatrales<sup>54</sup>. Esta fórmula fue emulada por el propio artista, quien a su muerte dejó memoria de los gastos análogos correspondientes a las esculturas realizadas para Mojácar<sup>55</sup>.

No obstante, la existencia de documentación gráfica permite abundar en los casos de las de Sax (cuyo Nazareno evoca significativamente al de Huércal-Overa) y Crevillente (con una apostura clasicista análoga al correspondiente a Lorquí). Además, se desconoce si a la ejecución de las efigies del Nazareno para Alcantarilla, Fuente Álamo y Fortuna le correspondieron las equivalentes a la Dolorosa.

Al efecto, la fórmula hubo de revestir gran notoriedad pues a su fallecimiento fueron reproducidas igualmente “a pendant” por Roque López quien, al menos, las realizó para Alatoz, Alcaraz y Torreagüera<sup>56</sup>.

De este modo, la consumación de un modelo específico de Dolorosa se convertirá en referente esencial para la evocación, junto al Nazareno, del Encuentro dramatizado. Las centurias siguientes ofrecerán, en este

<sup>53</sup> Al respecto de estas esculturas salzillescas véase CUESTA MAÑAS, J., “Los Salzillos de Lorquí”, en: Semana Santa, Ayuntamiento, Lorquí, 2007, pp. 32-36; BELDA NAVARRO, C., y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “La imagen del Nazareno en el ámbito murciano: referentes para su estudio en Lorquí”, en: Semana Santa, Ayuntamiento, Lorquí, 2012, pp. 34-37 y “La Dolorosa de Salzillo y la difusión de su modelo: el caso de Lorquí”, en: Semana Santa, Lorquí, Ayuntamiento, 2014, pp. 32-35.

<sup>54</sup> Esta propuesta cronológica se fundamenta en el parentesco facial del Nazareno con la impronta del Cristo de las Angustias de Yecla. Igualmente, las facciones duras, algo rígidas y frontales, de este Cristo presenta un volumen de modelado análogo al de la Dolorosa de la parroquial de San Lorenzo, datada en el 64, hecho que justifica la propuesta.

<sup>55</sup> GARCÍA LÓPEZ, D., “Era...”, op.cit., p. 154.

<sup>56</sup> Al respecto de esta producción pasionaria en la obra del discípulo de Salzillo véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico”, en: Roque López. Genio y talento de un escultor, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2012, pp. 128-141.

sentido, un amplio desarrollo del modelo que de mano, entre otros, de los Sánchez Tapia o Araciel y, ya en el siglo XX, de Sánchez Lozano, consumará las fórmulas implantadas por Salzillo. La tipología de este modelo y la particular implantación de la fórmula ideada para la Dolorosa conferirán a la variante escultórica un valor arquetípico que, incluso, será ocasionalmente usado por escultores encuadrados en parámetros plásticos renovados.

Así, el conjunto tallado por Juan González Moreno para Aljucer reivindica la validez de un tipo que, en sentido estricto, trasciende su originario valor teatral para reivindicarse como símbolo plástico de todo un territorio<sup>57</sup>.

## EL PASAJE DEL ENCUENTRO EN LA HUERTA Y EN EL CAMPO DE MURCIA

**L**os extensos territorios de la Huerta y el Campo murcianos constituyen un espacio inédito para la divagación historiográfica al respecto. El Nazareno de La Raya de Santiago, como ya se comentó, restaurado por el propio Salzillo, cuenta hasta la actualidad con una tosca tramoya interna precisa para la ejecución ritual de las bendiciones.

Ya mediado el XVIII el propio escultor aportó una Dolorosa adaptada al modelo ideado para la cofradía de Jesús. Lo elemental de la representación pasionaria, codificada aquí únicamente al pasaje de la calle de la Amargura, sin duda define uno de los momentos angulares de la Pasión que, a la sazón, fue igualmente puesta en escena en las pequeñas pedanías huertanas.

Si se piensa en el estrecho vínculo de este espacio agrario con la impronta teatral (recuérdese la tradición de los autos navideños de Reyes Magos), la circunstancia de la rememoración dramática del Encuentro camino del Calvario cobra toda su intensidad.

De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo se producirá un importante desarrollo de esta configuración. En realidad, el magnífico grupo de Nazareno y Dolorosa generado por Salzillo para Lorquí no supone una excepción en esta particular preferencia por la rememoración pública.

<sup>57</sup> Estas esculturas contemporáneas suplen las desaparecidas en 1936 que se correspondían con el emblemático Nazareno de Orán y una Dolorosa de Roque López. Véase al respecto TORRES FONTES, J., *Efemérides...*, op. cit., pp. 268 y 298.



La producción de Roque López abunda en esta particularidad reivindicando el carácter nuclear de la escena como fundamento de toda la puesta en escena procesional. Cuando en 1792 llega hasta Aljucer la efigie del Nazareno rescatada de Orán, por la que se pagó la estimable cantidad de 3000 reales, la población ya contaba desde cinco años atrás con la Dolorosa que, al efecto, había realizado el discípulo de Salzillo<sup>58</sup>.

No será la primera vez que la clientela rural priorice la adquisición de la efigie mariana sobre la del Nazareno; en realidad todo el siglo XVIII vive en Murcia y sus alrededores una auténtica efervescencia en torno al culto a los Dolores; así, en 1790, el mismo ejecuta una talla de la advocación para Torreagüera a la que, cinco años más tarde, se suma la de Jesús “*con la cruz a cuestras*”<sup>59</sup>.

El proceso en esta última localidad aporta, además, la valiosa inclusión de una “hermandad nueva”, que habría de llevar la talla desde la Catedral hasta su parroquia. Es por ello pertinente revisar la documentación alusiva que se reproduce con cierto detalle en las *Relaciones ad Limina* de las décadas siguientes: se sabe a través de ellas que ninguna de las hermandades presentes en el templo tenía por título ni el del Nazareno ni el de la Virgen de los Dolores; por el contrario, sí se recogen “*las tres cofradías, a saber, del Santísimo Sacramento, de las Ánimas que están en el Purgatorio y del Rosario*”<sup>60</sup>. De modo que alguna de ellas hubo de ser la encargada de sufragar y previsiblemente organizar la procesión matinal de Viernes Santo.

Otro tanto se reproduce en la parroquial de La Raya que, pese a contar con una talla del Nazareno desde, al menos, los primeros años del XVIII, tampoco contaba con más hermandades que las ya aludidas. El hecho de que entidades sin aparente vínculo pasionario se asocien a la organización de culto y procesiones con las tallas del Nazareno y la Dolorosa en absoluto es excepcional.

Si se abunda en los pormenores contextuales se encontrará una evidente explicación al problema. El desarrollo en estas décadas finales del setecientos de las prohibiciones y reducciones arbitradas sobre las cofradías por los ilustrados en época de Carlos III incide en el deseo de incorporar procesiones pasionarias sin, por ello, incurrir en una falta administrativa.

Si la situación se prolonga, aspecto del que no cabe duda conociendo la

<sup>58</sup> Pormenores que son recogidos por TORRES FONTES, op. cit., pp. 268 y 298.

<sup>59</sup> Véase TORRES FONTES, J, op. cit., p. 320 y FUSTER, E., Catálogo del Conde de Roche, Imprenta del Diario de Murcia, Murcia, 1889, f. 13.

<sup>60</sup> Relación de 1818 del Obispo don José Ximénez, en: IRIGOYEN LÓPEZ, A., y GARCÍA HOURCADE, J. J., Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena -1589-1901-, UCAM, Murcia, 2001, p.539.

propia evolución histórica del primer tercio del siglo siguiente, es evidente que son estas asociaciones sacramentales, animeras y del Rosario las encargadas del fomento de los cultos de Semana Santa. Así, no es extraño que se actúe a semejanza de las hermandades capitalinas que, como las del Rosario de San Lorenzo o Santa Eulalia, contaban desde década atrás con sendas titulares bajo la advocación de los Dolores.

Así las cosas, en Lorquí sólo se anotaba la Hermandad de las Benditas Ánimas, mientras en Huércal-Overa la Orden Tercera, de la que habían dependido las procesiones del Nazareno, en ambos casos obras de Salzillo, había sido suprimida con anterioridad al fin de siglo.

De modo que registrar cofradías intituladas del Nazareno cuyos fines fueran precisamente los procesionales se antoja complicado en este ámbito rural. Si la de Alcantarilla, ciertamente relevante en el XVIII, consiguió sobrevivir, en Chinchilla sucedió algo parecido; no obstante, la realidad eclesial de ambos núcleos excedía con creces la problemática de otras parroquias menores que, como las de la Huerta, contaban con una reciente historia y con recursos exiguos<sup>61</sup>.

No obstante, el documentado deseo de contar con efigies apropiadas para representar la Pasión no habla sino de cómo, pese a la adversidad, la participación de las tallas se estimaba imprescindible. Lejos de las más capaces fábricas de las parroquiales de la capital y un número reducido de poblaciones bastante distantes, el drama del Calvario se abrió paso focalizando su relato en el suceso preciso del Encuentro.

Si para la efigie de la Dolorosa el esquema trazado por Salzillo se convirtió en prototipo para todo el ámbito provincial, para la del Nazareno se conservaron los oportunos matices teatrales. Sólo a finales de la centuria, ya bajo la creatividad de Roque López, se advierte la anulación de los antiguos recursos escénicos.

Así, los encargos de los aristócratas Jesualdo Riquelme (1783) y Francisco González de Avellaneda (1797) habían de ser *“vestidos de lienzo”*. Del mismo modo, se encargó en 1803 al artista *“vestir de lienzo estofado”* un Nazareno anterior de Torre Pacheco, en el entonces denominado Campo de Murcia, además de componerle *“pelo de madera”*.

La anulación del aderezo recurrente de la iconografía, con ser testimonial, no evita plantear la entrada, progresiva pero imparable, en unos nue-

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 535, 541, 542 y 554.

vos tiempos donde el academicismo vaciará de sentido toda escultura ajena a la integral disposición de sus formas<sup>62</sup>.

Pese a ello, la adhesión popular a la representación del encuentro quedará en este medio dominada por la presencia fundamental de Nazareno y Dolorosa con cuya participación, amén de los rasgos teatrales que perdurarán a duras penas, se fundamenta el episodio angular de la representación pública de la Semana Santa.

La huella del pasaje, con todo, no morirá con la decadencia de sus representaciones pues el ponderado papel de las hermandades del Rosario, y sus auroras propagarán, en la síntesis tosca y poética de sus versos cantados, el eco lejano de sus tradiciones dramáticas perdidas:

*Por encima del Monte Calvario  
va la Dolorosa detrás de Jesús,  
adorando sus tristes pisadas  
porque se lo llevan a morir en la Cruz*<sup>63</sup>.

## Bibliografía

AA. VV., *La Imagen Devocional Barroca. En torno al arte religioso en Sisante*, Universidad, Cuenca, 2010.

Aracil, A., *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998.

Baquero Almansa, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Ayuntamiento, Murcia, 1980.

Barceló Jiménez, J., *Historia del Teatro en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1980.

<sup>62</sup> Al respecto de estos encargos ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., "La memoria...", op. cit., pp.131 y 132.

<sup>63</sup> Del repertorio correspondiente a las "Coplas de la Pasión" del coro de la Purísima Concepción de La Copa de Bullas. En MARTÍNEZ GARCÍA, S., y NAREJOS BERNABÉU, A., *La pasionaria murciana según los Auroros*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2008, p.143.

**Belda Navarro, C.**, “El gran siglo de la escultura murciana”, en: *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, Mediterráneo, Murcia, 1980.

**Ídem**, “Escultura”, en: *Historia de la Región Murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980.

**Ídem**, *La Pasión según Salzillo. Viernes Santo en Murcia*, Darana, Murcia, 1995.

**Ídem y Hernández Albaladejo, E.**, “El Arte en la pasionaria cartagenera. Imagen sacra: la retórica de la Pasión” en *Las cofradías pasionarias de Cartagena*, Asamblea Regional, Murcia, 1990.

**Ídem, y Hernández Albaladejo, E.**, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006.

**Ídem**, *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*, Darana, Murcia, 2006.

**Ídem, y Fernández Sánchez, J. A.**, “La imagen del Nazareno en el ámbito murciano: referentes para su estudio en Lorquí”, en: *Semana Santa*, Ayuntamiento, Lorquí, 2012.

**Ídem e Ídem**: “La Dolorosa de Salzillo y la difusión de su modelo: el caso de Lorquí”, en: *Semana Santa*, Lorquí, Ayuntamiento, 2014.

**Bonet Correa, A.**, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Akal, Madrid, 1990.

**Canicio Canicio, V.**, “El otro Nazareno”, en: *Nazareno. 1801-2001*, Cofradía de Jesús Nazareno, Jumilla, 2001.

**Cecilia Espinosa, M. M.**, *La Semana Santa de Orihuela: Arte, Historia y Patrimonio Cultural*, Editum, Murcia, 2014.

**Cuesta Mañas, J.**, “Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (Nuevas hipótesis)”, en: *Nazarenos*, n. 8, Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia, 2005.

**Ídem**, “Los Salzillos de Lorquí”, en: *Semana Santa*, Ayuntamiento, Lorquí, 2007.

**Del Encina, J.**, *Teatro completo*, Cátedra, Madrid, 2008.

**Díaz Cassou, P.**, *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.

**Fernández Sánchez, J. A.**, *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Editum, Murcia, 2014.

**Ídem**, “Historia y problemática de la Estación de Penitencia en la Catedral de Murcia”, en: *Cabildo*, nº 18, Cabildo Superior de Cofradías, Murcia, 2015.

**Ídem**, “Identidad levantina y procesiones”, en: *Cabildo*, nº 19, Cabildo Superior de Cofradías, Murcia, 2016.

**Fuster, E.**, *Catálogo del Conde de Roche*, Imprenta del Diario de Murcia, Murcia, 1889.

**García-Saúco Beléndez, L. G.**, *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, 1985.

**García López, D.**, “Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII”, en: *Imafronte*, n.24, Universidad, Murcia, 2015.

**Ibáñez García, J.**, *Manuscrito de Nuestro Padre Jesús*, Murcia, sin fechar (MUBAM, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia).

**Iniesta Magán, J.**, “Documentos inéditos (ss.XVII-XX)”, en: *Nazarenos*, n.16, Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia, 2012.

**Ídem**, “Las cuatro esquinas de Jesús Nazareno (1628-1768)” en: *Nazarenos*, nº 23, Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia, 2019.

**González García, J. L.**, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2015.

**Ibáñez Martínez, P. M.**, “Aproximación histórico-artística a las hermandades e imágenes de Jesús Nazareno en la ciudad de Cuenca”, en: *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Diputación Provincial, Cuenca, 2002.

**Irigoyen López, A., y García Hourcade, J. J.**, *Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena -1589-1901-*, UCAM, Murcia, 2001.

**López Jiménez, José Crisanto**, *Escultura mediterránea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*, Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966

**López-Guadalupe Muñoz, J. J.**, *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008.

**Lozano Pérez, J. M.**, “Nuestro Padre Jesús Nazareno. Origen de su Imagen y Hermandad en Jumilla”, en: *Nazareno. 1801-2001*, Cofradía de Jesús Nazareno, Jumilla, 2001.

**Luna Moreno, L.**, “Pasión, Entierro y Resurrección de Cristo: Rito y Ceremonia en las Cofradías Españolas”, en: *Actas y Ponencias II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, UCAM, Murcia, 2008.

**Marín Cano, A.** *Muerte, Beneficencia, Religiosidad y Cofradías. La Cofradía de Ánimas de Cieza (1574-1997)*, Cieza, Cofradía de Ánimas, 2008.

**Martínez García, S., y Narejos Bernabéu, A.**, *La pasionaria murciana según los Auroros*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2008.

**Montojo Montojo, V., y Maestre De San Juan Pelegrín, F.**, *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de Cartagena en los Siglos XVII y XVIII*, Cofradía de Jesús Nazareno, Cartagena, 1999.

**Munuera Rico, D.**, *Cofradías y Hermandades Pasionarias en Lorca (Análisis Histórico Cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981.

**Muñoz Barberán, M.**, *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad e 1504 a 1629)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2010

**Muñoz Fernández, A.**, “La Conservación de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, en: *Nazarenos*, n. 8, Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia, 2005.

**Nicolás Martínez, M. M.**, “La Huella de Salzillo en Almería”, en: *Imafrente*, n.19-20, Universidad, Murcia, 2008.

**Ortuño Molina, J.**, *Sínodo de la Diócesis de Cartagena (1475)*, Universidad, Murcia, 2002.

**Powell, A.**, “A machine for souls. Allegory before and after Trent”, en: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, University Press, 2013.

**Quirante, L.**; **Rodríguez, E.**, **Y Sirera, L. L.**, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Universidad, Valencia, 1999.

**Reau, L.**, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Serbal, Barcelona, 2000.

**Rodríguez De La Flor, F.**, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada, Madrid, 2009.

**Ídem**, *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Abada, Madrid, 2011.

**Rubio García, L.**, *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1987.

**Sánchez Moreno, J.**, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Editora Regional, Murcia, 1983.

**Sánchez, J. A.**, “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico”, en: *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2012.

**Torres Fontes, J.**, *Efemérides murcianas (1750-1800)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1994.

**Urrea Fernández, J.**, “Villabrille y Ron y la Capilla de la Buena Muerte, de San Ignacio de Valladolid”, en: *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 11, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2007.





Nazareno, 1600. Juan de Aguilera y Melchor de Medina, Ermita de Jesús, Murcia (Fot. Joaquín Zamora)



Nazareno, 1600. Juan de Aguilera y Melchor de Medina, Ermita de Jesús, Murcia.



Procession to Calvary, 1504-05.  
Rafael Sanzio, (Museo Británico).



Grabado de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Anónimo, Murcia, ppº. s.XVIII.



Escudo bordado cofradía Jesús Nazareno, Murcia, S.XVIII. Anónimo, Ermita de Jesús, Murcia (Archivo prof. Manuel Pérez Sánchez).



Sello de la Provincia Franciscana de Cartagena, 1587. Giovanni Crespi.



**Nazareno (detalle), 1600.** Juan de Aguilera y Melchor de Medina. Ermita de Jesús, Murcia (Archivo General de la Región de Murcia, A.G.R.M.).



**Nazareno (perfil izquierdo).** Juan de Aguilera y Melchor de Medina, 1600. Ermita de Jesús, Murcia (A.G.R.M.).



**Nazareno (detalle).** Juan de Aguilera y Melchor de Medina, 1600. Ermita de Jesús, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).



**Nazareno (Alcantarilla).** Francisco Salzillo y Alcaraz, desaparecido, ca.1758 (A.G.R.M.).



**Dolorosa (detalle), 1755.** Francisco Salzillo y Alcaraz. Ermita de Jesús, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).

# EL ABRAZO DEL HIJO Y LA MADRE EN LA VÍA DOLOROSA

LA ACTUALIZACIÓN DEL DOLOR  
TRASCENDENTE EN LAS ARTES DEL SIGLO XX

---

**Javier García-Luengo Manchado**  
*Profesor de la Universidad Isabel I*

## RESUMEN

**E**l objetivo de la presente comunicación no es tanto hacer un catálogo respecto al tema del encuentro del Nazareno y la Dolorosa en la Calle de la Amargura en el arte contemporáneo, como estudiar a través de una serie de ejemplos concretos las distintas sensibilidades estéticas, religiosas, espirituales, o no, con la que dicho motivo iconográfico se ha abordado en el campo de la creación más reciente.

Junto a lo expuesto, analizaremos hasta qué punto en la sociedad contemporánea, a priori lejana cuando no ajena al hecho religioso<sup>1</sup>, este pasaje inspirado en el relato de la Pasión ha tenido una notable presencia gracias a tales testimonios artísticos, generando un evidente interés, tanto por el peso de la tradición, por su proyección espiritual, pero también por la interpretación netamente humana con la que muchos artistas han recreado este encuentro.

---

<sup>1</sup> BLÁZQUEZ, José María, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Cátedra, Madrid, p.337.

## EN EL CINE: DOS VISIONES Y DOS EMOCIONES ANTE UN MISMO ENCUENTRO

**D**os películas de distinto cariz centradas en la Pasión de Cristo sirven de marco idóneo para entender las múltiples representaciones e interpretaciones que el arte contemporáneo ha ofrecido del tema que nos ocupa. Dichos largometrajes son: *El Evangelio según San Mateo*, de Pier Paolo Pasolini (1964) y *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson (2004).

Los guiones de sendos filmes se inspiraron directamente en los evangelios canónicos. En el caso del cineasta italiano, hallamos, como refiere el propio título, su base en San Mateo. Gibson, por su parte, toma referencias de los cuatro evangelios, a lo que se añaden las visiones de Ana Catalina Emmerick<sup>2</sup>.

Paradójicamente, las fuentes neotestamentarias omiten el episodio que aquí abordamos. Sin embargo, la tradición y la piedad popular, desde muy temprano, han querido contemplar tal capítulo, amén, claro está, de lo recogido en algunos de los evangelios apócrifos.

El arte ha sido testigo excepcional de esta devoción, abundando las referencias pictóricas y escultóricas, llegando a su eclosión a partir de los siglos XIV y XV, cuando los franciscanos difundieron la práctica del viacrucis, cuya cuarta estación quedaría consagrada al capítulo que estudiamos.

El cine tampoco será una excepción al referido interés. En la película de Pasolini podemos decir que el encuentro resulta frustrado. En efecto, María intenta abrirse paso entre el tumulto para consolar a su vástago. El bullicio se lo impide. Es el momento en el cual llega San Juan, quien le abraza para reconfortarla. Pareciera que este gesto adelantase las palabras recogidas por San Juan en el Gólgota: “‘Mujer ahí tienes a tu hijo’. Luego dice al discípulo: ‘ahí tienes a tu madre’”<sup>3</sup>. Esta tentativa fracasada no hace sino añadir unas altas cotas de dramatismo a la escena, por ese último abrazo fallido, imposibilitando el mutuo consuelo y la luctuosa despedida.

Gibson va a recrear este momento jugando con el *flashback*. Mientras María contempla a su Hijo desfigurado y ensangrentado por el rigor de la Pasión, recuerda la niñez de su primogénito. Visualiza a su pequeño correteando en el entorno doméstico hasta que termina por caer.

<sup>2</sup> CAPARRÓS, José María, “La Pasión de Cristo, según Mel Gibson”, en: *Filmhistoria*, n.º 2-3, 2004. <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12541> (consultado el 26/10/2019).

<sup>3</sup> Jn. 19, 26-27.



En ese preciso instante contemplamos de nuevo al Nazareno en un aparatoso desplome, que le hace dar con el rostro en tierra mientras la cruz se vence sobre él. Es el momento en que María acude a socorrerlo, y el *flashback*, de nuevo, rememora aquella otra caída infantil en la cual la Virgen recoge a su Hijo del suelo, poniéndolo sobre el regazo para acunarlo. Tal imagen se hace coincidir con el intenso intercambio de miradas entre la Dolorosa y el Nazareno en la subida del Calvario.

En ambos ejemplos, observamos el gusto que sendos directores y guionistas tienen por esta escena, al margen del estricto relato evangélico. La diferente interpretación en un caso y otro, desde el expresionismo de Pasolini hasta el realismo espiritualizado de Gibson, un autor ateo<sup>4</sup> y otro creyente, muestran una extraordinaria sensibilidad a la hora de reflejar dicho pasaje.

Esta disparidad emotiva e iconográfica será una constante del arte contemporáneo cuando desde otras disciplinas se aborde el mismo asunto. Apreciaremos, pues, como autores de distintos credos hallarán en el encuentro de María con su Hijo en la Calle de la Amargura una referencia no sólo mística, corredentora, sino también de pura trascendencia humana.

En efecto, al margen de su significación religiosa, este motivo iconográfico es en esencia una despedida, el adiós de cualquier madre a su hijo que se encamina hacia el patíbulo, hacia el dolor, el sufrimiento o la muerte. Como tantas madres que en el siglo de las guerras vieron marchar a sus vástagos camino del frente, o aquellas otras que dicen adiós a quienes se ahogan en un mar de incertidumbres en busca de una frustrada utopía. Junto a la trascendencia espiritual, esta significación humana, al igual que en las películas que se han citado, amparará buena parte de los ejemplos artísticos que seguidamente analizaremos.

## PRECEDENTES: EL ARTE FINISECULAR

**C**iertamente, las bases para la recreación de este motivo iconográfico en el mundo contemporáneo residen, como no podía ser de otro modo, en la amplia tradición existente al respecto.

Sin embargo, para centrar nuestro análisis conviene acercarnos a algu-

---

<sup>4</sup> GARCÍA GUILLEM, Sergio, "El paladín de la nostalgia: una lectura de lo sagrado en Il Vangelo secondo Matteo, de Pier Paolo Pasolini", en: *Area abierta*, n.º 34, Universidad Complutense, Madrid, 2013, p. 53.

nos movimientos finiseculares que acabaron por cimentar las vanguardias del siglo XX. Es el caso del Simbolismo, tendencia poética y pictórica que mostraría una natural querencia por el cristianismo, al hallar en dicha espiritualidad una respuesta trascendente frente al positivismo filosófico y al realismo artístico.

Una de sus figuras más notables fue el pintor Gustave Moreau (1826-1898), quien en su discurso creativo no dudaría en aunar mitología y cristianismo. Su anhelo por el misterio y la metafísica es aupado mediante unas atmósferas embriagadoras, sugerentes, inspiradas en la pintura del *Quattrocento*, que pudo conocer especialmente durante su estancia en Italia entre 1857 y 1859. Este ambiente poético y en ocasiones hasta provocador, coincide con el que hallamos en muchas de las metáforas recogidas en *Las Flores del mal* de Charles Baudelaire, poemario programático del Simbolismo.

Para la Iglesia de Notre Dame de Decazeville, Moreau pintó en 1863 las catorce estaciones del vía crucis [Fig. 1]. Se trata de un conjunto claramente deudor de los postulados simbolistas, según apreciamos en unas neblinas no lejanas a los esfumados de Da Vinci, que tanto influyó en el pintor francés, así como en su concepción andrógina de la figura de Cristo, especialmente perceptible en las estaciones I, X o XI.

La número IV se configura a través de la expresiva diagonal que dibujan las miradas de Cristo y de la Virgen, quien aparece arrodillada a nuestra izquierda. La separación física de ambas figuras genera un dramatismo acentuado por esa intensa contemplación entre sendos personajes.

Es este silencio, la distancia y un ambiente que parece suspender la acción en el espacio y en el tiempo, el modo en que el Moreau genera un ambiente idóneo para la reflexión, el recogimiento y la meditación.

Muy cercano a determinados postulados del Simbolismo, destacó el grupo de los Nabis, que a finales del siglo XIX concebirán la pintura como un arte eminentemente subjetivo, donde el color se torna en un elemento expresivo, respondiendo por tanto a la inquietud del creador, en absoluto a la realidad física circundante<sup>5</sup>.

Estos pintores, por otra parte, se significaron por su notable vertiente espiritual. No en vano, el término Nabi es una derivación del hebreo *nebiim*: profetas, en tanto en cuanto pretenden ser unos visionarios del arte.

<sup>5</sup> DENVIR, Bernard, *El Postimpresionismo*, Destino, Madrid, pp. 139 y ss.

El empleo de esta palabra nos habla asimismo de los matices religiosos que inspirará a todos ellos. Es en este grupo donde se ubica buena parte de la producción de Maurice Denis (1870-1943), uno de los principales renovadores del arte sacro en la Francia finisecular.

En el óleo *El Calvario* o *Subida al Calvario*, ejecutado en 1889 y que ahora podemos disfrutar en el Museo D'Orsay de París, Denis plasma el encuentro entre la Virgen y su Hijo en la calle de la Amargura. El estilo de este cuadro es el paradigmático del autor antes de su viaje a Italia en 1895.

Así, observamos grandes planos cromáticos delimitados por unos gráciles perfiles curvos, mostrando a este respecto claras concomitancias con el *Art Nouveau*, con los grabados *Ukiyo-e* y con el cartelismo modernista. Los rostros no quedan definidos, pues no hay una búsqueda de la naturalidad sino que, siguiendo los citados postulados nabis, el color es el encargado de generar la emotividad.

El intenso negro de los mantos de las santas mujeres y de la propia Virgen, adquiere peso específico frente a los ocres del primer plano o los azules del fondo. Es precisamente la diagonal dibujada por los velos azabache la que lleva nuestra mirada al tema principal: el expresivo abrazo, la emocionada despedida de la Dolorosa y el Nazareno.

El componente simbolista de esta pintura viene asimismo generado por su inspiración, pues este cuadro fue realizado para ilustrar el primer poema del libro *Sagesse*, de Paul Verlaine, publicado en 1880. Se trata de una poesía donde los elementos religiosos, los temas profanos de la caballería medieval y el sentido trascendente de la vida vinculado a la Pasión redentora de Cristo, adquieren carta de naturaleza<sup>6</sup>.

El Modernismo en España, y especialmente en Cataluña, tuvo ciertos remedos espirituales vinculados al catolicismo. En 1893 nació en Barcelona el *Cercle Artístic de Sant Lluc*, una sociedad que, como la germana Hermandad de San Lucas -*Los Nazarenos*-, se inspirará en los antiguos gremios medievales, vinculándose a la tradición cristiana.

Entre los artistas adscritos a este movimiento la imagen sagrada no se limitaría a ser una mera ilustración de un episodio histórico, sino que procurará evocar una significación devocional. *“Por todo ello las obras salidas de las manos de los creadores aglutinados en torno a Sant Lluc, se entendían*

<sup>6</sup> VERLAINE, Paul, *Sagesse*, poetes.com, pp. 3-4. [http://www.poetes.com/textes/ver\\_sag.pdf](http://www.poetes.com/textes/ver_sag.pdf) (consultado el 2/10/2019).

*como auténticas oraciones, verdaderos florilegios teológicos a mayor gloria de la Divinidad y de la Fe Católica”.*

Esta concepción estética la podemos encontrar en las monumentales estaciones que componían el viacrucis efectuado para el paraje cercano al Monasterio de Montserrat entre 1904 y 1916, conjunto destruido prácticamente en su totalidad en 1936. Diseñado por el arquitecto Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931), los grupos escultóricos estuvieron a cargo de otro miembro de *Sant Lluc*, Eusebi Arnau (1863-1933).

A tenor de las fotografías conservadas anteriores a la Guerra Civil, la IV estación nos muestra un relieve en la base cuadrangular que sirve de soporte a una cruz monumental [Fig. 2].

En una de las caras de la base vemos a Cristo portando la cruz, mientras que en el siguiente de estos frentes, siguiendo la dirección del propio Nazareno, hallamos a la Virgen. En este caso se nos presenta la escena del encuentro unos segundos antes de que se produzca.

Estructura tectónica y relieve se conjugan en singular maridaje, pues ciertamente pareciera que en el preciso instante en que Cristo doble la esquina verá a su Madre. Se juega, por tanto, con la emotividad de la espera, cuyo desenlace ya intuimos.

## LA IV ESTACIÓN DEL VIACRUCIS EN EL ARTE DE VANGUARDIA

**D**e alguna manera, la presencia y proyección que el Modernismo tuvo especialmente en las artes decorativas y en la ilustración fue paulatinamente dando paso al llamado *Art Déco*, estilo que llegaría a su eclosión en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, de donde tomaría su nombre.

El *Art Déco* tuvo una notable proyección en el campo del diseño, la cartelería y la ilustración. Buena parte de la estética del pintor y dibujante belga Jozef Speybrouck (1891-1956) se encuadra en esta tendencia. Dedicado de lleno al arte sacro, sus principales mecenas fueron diferentes órdenes y congregaciones.

---

<sup>7</sup> GARCÍA-LUENGO, Javier, “La imagen de la Dolorosa y los Dolores de Nuestra Señora en el arte español del siglo XX”, en: VV. AA.: *Actas del Congreso Internacional Virgo Dolorosa*, OSSM de Carmona, Sevilla, 2015, p. 755.

Para acometer tales encargos desarrolló un personal arte gráfico que destinaría a la elaboración de cómics catequéticos, carteles para diferentes eventos religiosos e ilustraciones para misales y devocionarios.

Por lo que al tema que nos ocupa respecta, entre su obra gráfica sobresale una serie de catorce estampas ejecutadas en 1928 dedicadas al viacrucis [Fig. 3]. Su arte en este periodo mostrará remedos compositivos de la *Sezession* vienesa, junto a la tendencia esencial y geométrica propia del *Déco*.

En la IV estación apreciamos cómo el rigor geométrico, la precisión dibujística o la estricta linealidad no restan en absoluto emotividad a la escena, a lo que contribuye notablemente la pose de sus protagonistas: Cristo se inclina para recibir en la frente el beso de su Madre, quien para tal fin se pone de puntillas.

El rígido perfil de ambos personajes, el hecho de que se trate de un dibujo puramente lineal, sin matices ni sombreados, termina por acuñar una austeridad mística a la que de alguna manera alude la frase que se puede leer en la parte inferior: “*si sigues a mi hijo desde el espíritu, tendrás un lugar junto a Él, donde yo te guiaré*”.

Casi paralelamente a estas ilustraciones que acabamos de referir, Arturo Martini (1889-1947) trabajaba también en una serie de relieves cerámicos dedicados al vía crucis. Sin renunciar del todo a formas y modos más o menos tradicionales, el escultor trevisano supo aprovechar la esencialidad acuñada desde *Valori plastici* o el *Novecento* (corrientes estéticas que en Italia asimilaron el fenómeno del llamado *retorno al orden*) para insuflar a esta creación una espiritualidad ascética, taciturna y reconcentrada.

Todo ello queda recogido en la IV estación, cuya composición muestra cierta originalidad respecto a la iconografía tradicional. El drama, o el patetismo, cede su paso a la meditación mística. La esencialidad y la economía de medios con la que se recrea tal escena contribuyen notablemente a ello.

Llegamos así en nuestro recorrido a mediados de la centuria pasada, momento en que Henri Matisse (1869-1954) realizó sus trabajos para la Capilla del Rosario en Vence, Francia. Entre 1947 y 1951, Matisse “*se preocupó del diseño del espacio interior y exterior, de los dibujos, de las vidrieras, de las esculturas, ornamentos y vestidos litúrgicos, de los utensilios necesarios para la*

*celebración de los sacramentos, tales como el altar o el confesionario*<sup>8</sup>.

Es aquí donde se contextualiza un original viacrucis realizado en cerámica vidriada [Fig. 4], donde las estaciones no se desarrollan de manera lineal, según marca la tradición, sino que se conciben como un mural, en el cual de modo tan sintético como expresivo aparecen compendiados los principales episodios de este piadoso ejercicio de forma totalmente libre.

Sobre el fondo blanco, Matisse no renuncia a su peculiar sentido del dibujo. El trazo negro limpio, sin matices ni volúmenes, permite descubrir el sentido expresivo que este creador descubre en la sencillez de la línea. Dentro de esta modernidad gráfica, existe, no obstante, un notable poso clásico, sobre todo si observamos el proceso de síntesis que encontramos desde los bocetos preparatorios hasta el resultado final.

La cuarta estación da buena cuenta de tal ejercicio. En los dibujos iniciales se aprecian las siluetas acabadas de ambas figuras: de hecho la Virgen parece inclinarse ligeramente sobre Cristo. En la versión final, el encuentro se reduce a los dos personajes apenas esbozados.

A propósito de este viacrucis Matisse dijo: *“Es tempestuoso. Encierra el encuentro del artista con el gran drama de Cristo que hace que se extienda por toda la capilla su espíritu apasionado. En un principio, al haberlo concebido con la misma idea que los dos primeros paneles, resulto algo parecido a una procesión debido la sucesión de escenas. Pero cuando más tarde se sintió profundamente conmovido por el patetismo de este drama, alteró por completo el orden de su composición. El artista se convirtió en el actor principal: en lugar de reflejar simplemente el drama, lo vivió y lo expresó de esta manera. Y es plenamente consciente de la perturbación que esta paso de la serenidad al dramatismo produce en el espíritu del espectador. Pero ¿acaso no es la pasión de Cristo el más conmovedor de estos temas?”*<sup>9</sup>.

A lo largo de su trayectoria, Lucio Fontana (1899-1968) realizó diferentes versiones del viacrucis<sup>10</sup>. Figura relevante del movimiento espacial, que pretendía aglutinar en la pintura espacio y tiempo, Fontana destacó precisamente por una serie consagrada a su personal concepto espacial: lienzos

<sup>8</sup> VIVER, Javier, “Muerte y Resurrección en las capillas de Rothko y Matisse”, en VV. AA., *Arte sacro: un proyecto actual*, Fundación Félix Granda, Madrid, 1999, pp. 255-256.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 256-257.

<sup>10</sup> Para el estudio de los viacrucis de Lucio Fontana, *vid.* BISCONTI, P., *Lucio Fontana. Le vie crucis 1947-1957*, Mondadori-Electa, Milán, 2011, y DORAZIO, Piero; CRISPOLTI, Enrico, y GIOLLI, Giorgio, *Lucio Fontana. La scena sacra: Via Crucis 1947*, Museo Diocesano, San Miniato, 1990.

monócromos a los que se le profería uno o varios cortes, jugando así con la idea de tridimensionalidad en un ámbito que hasta ese momento se entendía como esencialmente bidimensional.

A este propósito, el *Manifiesto blanco* (1946), texto fundacional del Espacialismo, recoge lo siguiente: “*Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, elemento del espacio, sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio*”<sup>11</sup>.

El viacrucis que Fontana efectuó en 1957 para un hospicio de niñas, pero que ahora se conserva en la iglesia de San Fedele de Milán, participa de los postulados básicos del Espacialismo. Se trata de catorce relieves de terracota donde las figuras sobresalen del fondo plano a través de un modelado rápido, nervioso, hechas no tanto para mostrar las escenas desde una perspectiva realista, sino para recrear las imágenes a través de una esencialidad expresiva. A ello contribuyen los sencillos toques de color, que contrastan con los matices de la propia terracota.

Evidentemente, estos mismos parámetros son los que apreciamos en la IV estación, cuya disposición no queda lejos de la iconografía habitual a la hora de ubicar a los personajes. Es la forma en que sus protagonistas son plasmado donde hallamos esa dosis de modernidad y renovación característica no sólo de este conjunto, sino en general de todos los viacrucis que ejecutó Fontana.

La trayectoria artística de Teresa Peña Echeveste (1935-2002) ocupa buena parte de la segunda mitad del siglo XX, pintora cuyo repertorio temático y emotividad destilan una religiosidad tan profunda como comprometida<sup>12</sup>. Su misticismo, en cierto modo, evidencia un discurso cercano a los pobres y necesitados.

Todo lo dicho no sólo lo encontramos en su abundante producción, sino también en una elocuente carta dirigida en 1980 a Juan Pablo II: “*En esta vocación artística que he venido alternando con la llamada del desierto en la modalidad eremítica, he encontrado al Señor con una intensidad especial que*

<sup>11</sup> Extraído de: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php) (consultado el 26/10/2019).

<sup>12</sup> Para entender la dimensión espiritual de la producción de Peña Echeveste, véase: PEÑA ECHEVESTE, María Teresa: *Encuentros en la luz*, Obispado de Santander, Santander, 2004.

*impulsaba hacia el sufrimiento humano. Sobre todo hacia los sectores de la marginación*<sup>13</sup>.

El citado expresionismo espiritual, no incompatible con ciertos resabios cubistas, queda especialmente referenciado en el *Estudio para la IV Estación del Viacrucis*<sup>14</sup>. Se trata de un conjunto altamente emotivo, gracias a un fondo oscuro sobre el que destacan las figuras, recreadas desde una perspectiva muy cercana, abordadas a través de planos yuxtapuestos.

De los protagonistas sólo vemos sus bustos, lo que permite a Echeveste centrar nuestra atención sobre las miradas y su abrazo. María acaricia el rostro de su Hijo, como si de un recién nacido se tratara, abundando en el sentido maternal de este encuentro. Todo ello nos conduce al drama de la Pasión, “*pero sobre todo en la esperanza en el Creador, la fe en su acción salvífica y, ante todo, el amor al género humano consumada en la Pasión de la que María es coparticipe, alcanzan en este conjunto una dimensión teológica verdaderamente trascendente*”<sup>15</sup>.

De manera paralela al arte de Echeveste y, hasta cierto punto, participando de un semejante expresionismo espiritual cabe referir la trayectoria de Martín Ruiz Anglada, conocido artísticamente como Ruizanglada (1929-2001). Creador profusamente dedicado a la pintura sacra, en la cual también destacó como consumado muralista, según atestigua su trabajo para la iglesia de la Presentación de Zaragoza.

No en vano, el conocimiento de la técnica mural tendrá unas consecuencias evidentes en su concepción pictórica en general, sobre todo al abordar la pintura mediante grandes planos y masas, todo ello interpretado con unas pinceladas expresivas y gestuales, donde la superposición cromática genera una atmósfera dotada de una pasión e ímpetu religioso más que elocuente.

Todo ello es perceptible en *Agnus Dei* (1995)<sup>16</sup>, óleo que recoge precisamente el encuentro de la Virgen y su Hijo durante la subida al Gólgota. Desde el punto de vista compositivo, Ruizanglada parte de la tradición ico-

<sup>13</sup> ORTEGA, Joaquín L.: “Teresa Peña. Cuando el arte y la fe caminan juntos”, en: *Vida Nueva*, Madrid, nº. 2692, 2010, pp. 23-30.

<sup>14</sup> <http://www.monasteriodesantaclara.com/arte-sacro-venta-cuadros-contemporaneo-exposicion.php> (consultada el 15/10/2019).

<sup>15</sup> GARCÍA-LUENGO, Javier: op. cit., 2015, p. 762.

<sup>16</sup> [https://83a1ccee-b863-4b19-a436-050edd9f09ab.filesusr.com/ugd/071da2\\_a9564bfac-8d64999b9d04dc24583071c.pdf](https://83a1ccee-b863-4b19-a436-050edd9f09ab.filesusr.com/ugd/071da2_a9564bfac-8d64999b9d04dc24583071c.pdf) (consultado el 5/10/2019).



nográfica, en cambio su pincelada gestual, el torbellino cromático y, sobre todo, su deseo – habitual en otros casos– por obviar detalles fisionómicos, confieren a esta pintura una significación esencial, profundamente religiosa, en absoluto anecdótica.

Ante la escena descrita parecen resonar los sentidos versos que Gerardo Diego (1896-1987) dedicó en 1930 a la IV estación:

*“¿Cuándo en el mundo se ha visto  
tal escena de agonía?  
Cristo llora por María.  
María llora por Cristo.  
¿Y yo, firme, lo resisto?  
¿Mi alma ha de quedar ajena?  
Nazareno, Nazarena,  
dadme siquiera un poco  
de esa doble pena loca,  
que quiero penar mi pena”<sup>17</sup>.*

## JESUS FIT PERDOLENTI MATRI OBVIUS: EL SIGLO XXI

**M**enos expresionista y más concreta es la pintura del colombiano Fernando Botero (1932). Creador conocido por su interés en cuanto al volumen, lo cierto es que esta singular característica se ha vinculado a su extraordinario conocimiento de la historia del arte, especialmente de aquellos pintores que a lo largo de los siglos han acuñado su personal visión de los repertorios figurativos.

A partir de tal investigación, Botero “*eleva esa exageración, esa deformación a regla, a un modo de hacer con lo que lo transforma en un estilo, en un estilo propio y personal. Esa transformación no es una caricatura sino que la deformación se debe al deseo de elevar la cualidad sensual de los cuadros. Las formas orondas ya atrajeron a Botero desde muy joven. Así su paso por Florencia se vio influenciada por el estudio de los primitivos pintores italianos. Botero se dio cuenta de que este arte latino con sus elementos marcadamente*

<sup>17</sup> DIEGO, Gerardo: *Antología de sus primeros versos (1918-1941)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

*formales no solo alababa la gloria de Dios sino que también la de la vida, lo cual satisfacía plenamente sus aspiraciones y sus ideas artísticas*<sup>18</sup>.

En 2011, Botero dio a conocer una importante serie de dibujos y pinturas dedicadas al viacrucis, si bien en este caso el creador colombiano, junto a las catorce estaciones habituales, también representó otros episodios de la Pasión de Cristo. Todo este conjunto, donado en 2012 por el pintor al Museo de Antioquia, Medellín, denota el señalado conocimiento que su autor posee de la pintura italiana del *Trecento* y el *Quattrocento*, de tal manera que la inspiración en autores como Piero della Francesca es evidente en algunas de estas creaciones.

El viacrucis de Botero, lejos de la ironía, nos muestra una imagen de Cristo siempre dotada de gran dignidad, al margen de las formas y el color tan singular del artista medillense.

A este respecto resultan sumamente clarificadoras las palabras de Cristina Carrillo de Albornoz: “*Botero, quien en sus propias palabras dice ser a veces creyente y a veces agnóstico, captura la intensidad y crueldad y a la vez la penetrante poesía del tremendo drama del camino de la Cruz que Cristo recorrió hasta su crucifixión*”<sup>19</sup>.

Por otra parte, Botero procura conferir a cada una de las estaciones cierto grado de contemporaneidad. En la cuarta, de hecho, tras el encuentro de la Virgen y Cristo, hallamos una masa de individuos que asiste a tal escena. Son personajes entonados en gris que visten de manera actual, sus rostros vislumbran compasión en unos casos, ira y odio en otros. Sus gestos, el color y la actitud en general, contrasta fuertemente con las figuras de la Dolorosa y el Nazareno en primer plano, cuyo color, emoción y dignidad evidencian una emotividad tan humana como espiritual.

En 2008 Marko Ivan Rupnik (1954) ejecutó y dirigió el taller del centro Aletti para la realización de un viacrucis en mosaico en Mengore, junto a la Iglesia de Santa María de Tolmin, Eslovenia. El estilo de este conjunto que luce en un paradisiaco ámbito agreste, se basa, como refiere Rodríguez Velasco, en la original recuperación del carácter conceptual y litúrgico que el creador jesuita efectúa del arte paleocristiano, bizantino y románico<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> CUADRADO, José Luis: “Fernando Botero”, en: *Atticus*, n.º. 20, 2013, pp. 72.

<sup>19</sup> Extraído de: RODRÍGUEZ, Juan Carlos, “El vía crucis de Botero”, en: *Vida Nueva Digital*, 8/11/20012.

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, María, “Reinterpretación de la concepción artística y los tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos y románicos en los mosaicos del centro Aletti (Roma): el programa iconográfico de la capilla del Colegio Mayor San Pablo”, en *Hispania Sacra*, n.º 69, CSIC, Madrid, 2017, p. 756.

Respecto a la idea primigenia que alumbró la elaboración de esta obra, Rupnik escribe: *“En las escenas del Vía Crucis en mosaico se ven sólo fragmentos de rostros, atisbos de ojos para concentrar toda la intensidad espiritual en el rostro, en la mirada del momento en que el rostro es la revelación de la persona. Como de costumbre, a los textos que acompañan a las imágenes se añaden citas de antiguos escritos cristianos. Así se evidencia también que una devoción que se creía típica del Occidente del segundo milenio, junto con las riquezas y los subrayados que ésta ha aportado, hunde sus raíces litúrgicas y dogmáticas en el corazón mismo del misterio cristiano, contemplado desde siempre por los ojos de los creyentes”*<sup>21</sup>.

En la IV estación, contemplamos los rostros de Cristo y de María de manera paralela. La Virgen aparece no encontrando al Nazareno, sino acompañando, destaca así su papel de corredentora. Todo ello va de la mano del personal estilo de Rupnik a la hora de trabajar unas formas esenciales, deudoras, según se ha dicho, de la tradición bizantina especialmente, lo que configura una trascendencia a este mosaico puramente espiritual, dejando al margen cualquier guiño realista ajeno a su discurso conceptual.

Jerzy Duda Gracz (1941-2004) fue un pintor polaco cuya actividad artística enraíza profundamente con la dramática realidad social y política que le tocó vivir. Su poética no duda en emplear la sátira y la caricatura, cercanas a movimientos como la Nueva Objetividad o a algunas referencias al Realismo mágico, para denunciar la injusticia.

Entre 2000 y 2001 realizó un viacrucis para el Santuario de Chestokova. Dicho conjunto presenta la peculiaridad de recrear dieciocho estaciones, al incluir, además de las tradicionales, los pasajes correspondientes a la Resurrección de Cristo, la duda de Santo Tomás, la aparición de Galilea y la Ascensión.

Este viacrucis tiene un importante componente social, en el cual la figura de Cristo se asimila a la de cualquier pobre y necesitado, conviviendo su Pasión con la realidad más trágica de la Europa del siglo XX. Así en alguna estación hallamos a las víctimas de los campos de concentración, a los niños de la guerra, la prostitución... Todo ello con el fin de patentizar el mensaje universal de la Redención.

---

<sup>21</sup> Extraído de: [http://www.vacarparacon-siderar.es/vacar-para-con-siderar/imagenes-orar-composiciones-de-texto-e-imagen-0630\\_.pdf](http://www.vacarparacon-siderar.es/vacar-para-con-siderar/imagenes-orar-composiciones-de-texto-e-imagen-0630_.pdf) (consultado el 26/10/2020).

El dibujo preciso y nervioso dota al conjunto de una expresividad incisiva que invita a la meditación, estableciéndose siempre un paralelismo entre la Pasión de Cristo y el mundo contemporáneo.

La obra que nos ocupa representa un curioso encuentro [Fig. 5], absolutamente innovador respecto a la tradición iconográfica, ya que la figura de Cristo aparece arrodillada ante la Virgen de Chestokova. Junto a este icono, observamos otras advocaciones marianas, aludiéndose así, según afirma Javier López, a la continua espera que la Virgen tiene para con sus hijos. Asimismo, contemplamos algunas madres llorando ante los sepulcros de sus vástagos, estableciéndose una analogía entre el dolor de María y el de estas mujeres<sup>22</sup>.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN: PRESENCIA Y ACTUALIDAD DEL ENCUENTRO DE LA MADRE Y EL HIJO EN LA VÍA DOLOROSA DE NUESTRA TIEMPO

**L**os ejemplos artísticos aquí compendiados nos permiten concluir afirmando que el encuentro de María y Cristo en la vía Dolorosa ha sido un tema que ha continuado preocupando e interesando al arte más reciente. Los trabajos de estos creadores de referencia en el mundo contemporáneo dan buena cuenta de ello.

Ahora bien, dicho interés ha ido acompañado de algunos de los valores estéticos que tanto han caracterizado a las vanguardias: la ruptura y la libertad del creador<sup>23</sup>. En efecto, bien podemos decir que ante un mismo tema todos estos artistas nos ofrecen una visión absolutamente personal, tanto en el desarrollo iconográfico, pero también formal y, sobre todo, conceptual.

Desde una dimensión espiritual, o desde otra netamente humana, lo cierto es que el encuentro de la Madre con el Hijo sigue removiendo las entrañas del hombre de hoy. En el siglo de las guerras, de la eclosión del consumismo y de la publicidad superficial, el arte nos invita a meditar, a reflexionar, en torno a un pasaje tan humano por divino o tan divino por humano.

<sup>22</sup> <http://webcatolicodejavier.org/GolgotaJasnaGora.html> (consultada el 26/10/2019)

<sup>23</sup> Respecto al subjetivismo moderno y la imagen sagrada, véase: PLAZAOLA, Juan, *Arte sacro actual*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 318-320.

## Bibliografía

**Bisconti, P.**, *Lucio Fontana. Le vie crucis 1947-1957*. Mondadori-Electa, Milán, 2011.

**Blázquez, José María**, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Cátedra, Madrid.

**Caparrós, José María**, “La Pasión de Cristo, según Mel Gibson”, en: *Filmhistoria*, n.º 2-3, 2004. <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12541> (consultado el 26/10/2019).

**Cuadrado, José Luis**: “Fernando Botero”, en: *Atticus*, n.º 20, 2013, pp. 64-90.

**Denvir, Bernard**: *El Postimpresionismo*, Destino, Madrid, pp. 139 y ss.

**Diego, Gerardo**, *Antología de sus primeros versos (1918-1941)*, Espasa-Calpe, Madrid.

**Dorazio, Piero; Crispolti, Enrico, y Giolli, Giorgio, Lucio Fontana**. *La scena sacra: Via Crucis 1947*, Museo Diocesano, San Miniato, 1990.

**García Guillem, Sergio**, “El paladín de la nostalgia: una lectura de lo sagrado en Il Vangelo secondo Matteo, de Pier Paolo Pasolini”, en: *Area abierta*, n.º 34, Universidad Complutense, Madrid, 2013, pp. 49-66.

**García-Luengo, Javier**, “La imagen de la Dolorosa y los Dolores de Nuestra Señora en el arte español del siglo XX”, en: VV. AA.: *Actas del Congreso Internacional Virgo Dolorosa*, OSSM de Carmona, Sevilla, 2015, pp. 753-772.

**Ortega, Joaquín L.**, “Teresa Peña. Cuando el arte y la fe caminan juntos”, en: *Vida Nueva*, Madrid, n.º 2692, 2010, pp. 23-30.

**Peña Echeveste, María Teresa**, *Encuentros en la luz*, Obispado de Santander, Santander, 2004.

**Plazaola, Juan**, *Arte sacro actual*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pp. 318-320.

**Rodríguez Velasco, María**, “Reinterpretación de la concepción artística y los tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos y románicos en los mosaicos del centro Aletti (Roma): el programa iconográfico de la capilla del Colegio Mayor San Pablo”, en: *Hispania Sacra*, nº 69, CSIC, Madrid, 2017, pp. 755-764.

**Rodríguez, Juan Carlos**, “El vía crucis de Botero”, en: *Vida Nueva Digital*, 8/11/20012.

**Verlaine, Paul**: *Sagesse*, poetes.com, pp. 3-4. [http://www.poetes.com/textes/ver\\_sag.pdf](http://www.poetes.com/textes/ver_sag.pdf)

**Viver, Javier**, “Muerte y Resurrección en las capillas de Rothko y Matisse”, en VV. AA.: *Arte sacro: un proyecto actual*, Fundación Félix Granda, Madrid, 1999, pp. 253-258.



**Fig. 1.** Gustave Moreau: IV estación del viacrucis de la Iglesia de Notre Dame de Decazeville, Francia (1863).



**Fig. 2.** Enric Sagnier y Eusebi Arnau: IV estación del viacrucis de Montserrat (1904-1916).



Fig. 3. Jozef Speybrouck: IV estación del viacrucis (1928).



Fig. 4. Henri Matisse: Mural cerámico con las estaciones del viacrucis de la Capilla del Rosario en Vence, Francia (1947 y 1951).



Fig. 5 . Jerzy Duda Grac: IV estación del viacrucis del Santuario de Chestokova (2000-2001).



*Subida al Calvario*. Maurice Denis, 1889. Museo Orsay



# LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL DE LORQUÍ.

UN TEMPLO DE TRANSICIÓN AL NEOCLÁSICO  
PARA EL ÚLTIMO GRAN ENCUENTRO  
DOLOROSO DEL BARROCO ESPAÑOL

---

**Francisco García Marco**  
*Cronista Oficial de Lorquí, Murcia*

## RESUMEN

**E**l Encuentro de Jesús con María en la calle de la Amargura constituye uno de los tres pilares sobre los que se levanta la Semana Santa ilorcitana. Los otros dos son el Santo Desenclavamiento y el Encuentro Glorioso del Domingo de Resurrección. De los tres, el que ahora nos ocupa es el más “moderno”, pues hunde sus raíces en la segunda mitad del setecientos cuando llegan a Lorquí las imágenes protagonistas al calor de las modas y formas emanadas de la cofradía de Jesús de Murcia.

La particularidad del caso ilorcitano reside en el “*milagro de sudores y lágrimas*” acaecido en la antigua imagen de la “*Virgen de los Dolores, digo de los Remedios*” (siempre antes de 1730), en la Mayordomía de los Remedios, que cultivó y expandió la devoción a los Dolores de María con especial atención al cuarto Dolor, y en la familia Marco Carrillo, verdaderos mecenas y mantenedores, en el tiempo, de ambas devociones: Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores. Además, ambas imágenes, protagonistas en el presente de la procesión de Jueves Santo (y hasta 1936, también, de la de Viernes Santo

en la mañana), constituyen el único momento pasional que se visualiza todo el año gracias a su ubicación en el crucero del templo parroquial, frente a frente.

Los dos simulacros pasionales, salidos de las gubias del maestro Salzillo, se inscriben dentro de las últimas manifestaciones artísticas del barroco murciano y español. En particular, la efigie cristífera, único nazareno del maestro en tierras murcianas, habida cuenta de que el otro Jesús Nazareno está en Huercal Overa, y de que, para el antiguo Reino de Murcia y diócesis de Cartagena, el maestro Salzillo sólo talló cuatro imágenes, dos de ellas destruidas en los aciagos días de julio de 1936.

Su singularidad se acrecienta habida cuenta de que el continente en el que se veneran todo el año constituye, junto con el templo capitalino de San Juan Bautista, uno de los ejemplos de transición al neoclásico murciano, presente tanto en la sobriedad de su fachada como, sobre todo, en la decoración interior a base de yeserías, circunscritas a espacios muy concretos.

La Virgen de los Dolores, con caracteres propios que la individualizan dentro del amplio elenco de dolorosas que salieron del taller del maestro, nos ofrece la riqueza y belleza de su ajuar textil y argénteo, único conservado completo y contemporáneo a la imagen siguiendo las indicaciones en medidas, tejidos y colores del propio Francisco Salzillo.

## INTRODUCCIÓN

**E**l Encuentro de Jesús con María en la Calle de la Amargura constituye uno de los tres pilares sobre los que se levanta la Semana Santa ilorcitana. Los otros dos son el Santo Desenclavamiento y el Encuentro Glorioso del Domingo de Resurrección. De los tres, el que ahora nos ocupa es el más “moderno”, pues hunde sus raíces en la segunda mitad del setecientos cuando llegan a Lorquí las imágenes protagonistas.

Los dos simulacros pasionales, salidos de las gubias de Francisco Salzillo, se inscriben dentro de las últimas manifestaciones artísticas del barroco murciano y español. En particular la efigie cristífera, único Nazareno del maestro en tierras murcianas<sup>1</sup>. La singularidad del Encuentro en la calle de la Amargura

---

<sup>1</sup> El otro Jesús Nazareno de Francisco Salzillo que se conserva reside en Huercal Overa, que antaño fue de la Diócesis de Cartagena y Reino de Murcia, pero que en la actualidad pertenece a la diócesis de Almería y a la comunidad autónoma de Andalucía. Los otros dos Nazarenos que Salzillo gubió eran los de Fortuna y Alcantarilla y ambos fueron destruidos en 1936.

lorquiense se acrecienta porque se mantiene todo el año en la posición enfrentada de ambas imágenes en las capillas terminales del crucero y en que éste se inscribe en una fábrica parroquial que, junto con el templo capitalino de S. Juan Bautista, son dos ejemplos de transición al neoclásico, presente tanto en la sobriedad de la fachada como, sobre todo, en la decoración interior, a base de yeserías circunscritas a espacios muy concretos y con motivos clasicistas.

## CONTEXTO HISTÓRICO

**D**urante el siglo XVIII, el municipio de Lorquí experimentó un importante desarrollo económico, en el contexto de crecimiento e inversiones públicas extensibles a todo el antiguo Reino de Murcia y a la Corona Española en su conjunto. En el caso de Lorquí fueron importantes los cambios en el primario con la sustitución de la ricultura por cultivos cerealícolas, hortícolas, frutales y sericícolas.

Estas transformaciones se dieron en toda la mal llamada Vega Media y vinieron forzadas por la prohibición regia de cultivar el arroz en todos los lugares en los que las altas temperaturas de verano favorecían la extensión del paludismo<sup>2</sup>.

Los resultados fueron casi inmediatos, tanto en lo que a producción se refiere como en demografía, con un importante crecimiento humano que, a la postre, fue la razón esgrimida para levantar el nuevo templo parroquial, objeto de estudio en esta ponencia<sup>3</sup>.

Señales de este crecimiento, en el antiguo reino, fueron la realización de numerosos proyectos artísticos de gran envergadura, tanto en nuevas construcciones como en remodelación de existentes. Destacan especialmente, entre toda la arquitectura del XVIII, dos construcciones: el imafrente y la conclusión de la torre catedralicias, obras de Jaime Bort el primero y de Ventura Rodríguez la segunda. Ésta con diseño neoclásico, que ejecutaría el arquitecto valenciano Pedro Gilabert.

<sup>2</sup> LEMEUNIER, Guy, "Un ciclo agrícola en la huerta de Lorquí: el tiempo del arroz y de la morera (1480-1720)", en: *Historia de Lorquí, Excmo. Ayuntamiento de Lorquí, 1994, pp. 23-43.*

<sup>3</sup> MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *El agua a lo largo de la Historia en la Región de Murcia. XII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2019, pp. 383-398.*

## TEMPLO ANTIGUO (1502?-1827)

**L**a primitiva iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí, situada entre las actuales calles Huertos, Constitución y Virgen del Rosario, debió ser una obra de construcción pobre a tenor de las continuas restauraciones a las que fue sometida. Fue levantada sobre el lugar de la antigua mezquita a principios del siglo XVI, tras la conversión de los mudéjares en 1501. Para su construcción se contó con una partida inicial de la Orden de Santiago, a la que Lorquí pertenecía desde el S. XIV<sup>4</sup>.

Desconocemos las características estructurales de este templo, pero por las referencias documentales en el libro de fábrica del seiscientos, podemos deducir que era de nave única y cubierta con bóveda de medio cañón, pues uno de los elementos reparados con más frecuencia, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, fueron los arcos de medio punto.

Sobre su decoración interior sí tenemos noticias más abundantes. Así, en 1583, Alonso de Monreal y Francisco de Ayala entregan un retablo para el altar mayor por valor de 200 ducados. En 1665 se compró un Santo Cristo nuevo por valor de 400 reales, que talló Diego Espinosa de los Monteros, además de una campana nueva, que se encargó a Antonio Pérez, maestro de campanas y por la que cobró 320 reales y, por último, también se arregló la existente que estaba quebrada.

En 1673 se labró nueva pila bautismal y en 1680 se realizaron obras de reparación en los arcos, vigas y colañas del tejado; así mismo se arreglaron la capilla del Rosario y la Sacristía. En 1694 se enlosó el suelo y en 1695 José Mateo pinta un cuadro de la patrona, la Virgen de las Nieves, que recibía culto en su ermita del Cabezo de Escipión. Cuatro años más tarde se adquiría un S. Roque por valor de 200 reales. Este mismo año (1698) se manda “poner goznes al Santo Cristo para el Desenclavamiento” y se restaura la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, labor que realizó el pintor Juan de Escobar por valor de 188 reales. En 1717 el obispo Belluga visita la villa y ordena fundir la corona de plata de la Virgen de los Remedios, cuyo peso era de 4 onzas, para labrar otra imperial de 11 onzas. Ya cardenal vuelve a visitar la parroquia en 1721 y 1723. En la primera fecha, manda que se hagan “dos escalerillas de madera teñidas de negro para el

<sup>4</sup> MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Historia de la iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí*, Ed. Iglesia parroquial de Santiago y Ayuntamiento de Lorquí, 1989, pp.11-18.

*Desclavamiento*” y en la segunda “*unas andas a modo de sepulcro*” de color negro también<sup>5</sup>.

## TEMPLO ACTUAL: HISTORIA Y RESTAURACIONES (1765-1827)

**C**on anterioridad mencionábamos que Ventura Rodríguez fue el proyectista de la terminación neoclásica de la torre de la catedral de Murcia, pero que el ejecutor de las obras fue Pedro Gilabert. Estos datos son importantes porque esta misma persona fue la encargada del diseño y construcción del nuevo templo que se quiso levantar en Lorquí.

Pocos son los datos que conocemos de Gilabert. Sabemos, por testimonio de Baquero Almansa, que era, posiblemente, sobrino del célebre arquitecto Antonio Gilabert, que se formó en la Academia del San Carlos de Valencia, y que además del templo parroquial de Lorquí y de su trabajo en la conclusión de la torre de la catedral, terminada en 1793, Gilabert dejó en Murcia otros edificios como el palacio de los Marqueses de Ondoño y el palacio del Obispo en Santa Catalina del Monte. Las noticias sobre Pedro Gilabert se pierden en torno a 1808 por lo que se cree que su muerte debió producirse en esa fecha<sup>6</sup>.

Las obras de construcción del templo parroquial de Santiago Apóstol se iniciaron el veintinueve de abril de 1765, siendo alcaldes Vicente Carrillo Pareja y Ginés Guerrero Torres, presbítero Francisco Sánchez Osorio y mayordomo fabriquero Alejandro Marco Martínez. Comienzan en esta fecha porque es cuando concluyen las de la parroquial de la Asunción de Molina, y hasta ese ejercicio el sobrante de las rentas de Lorquí se destinaba a la conclusión del citado templo<sup>7</sup>.

El proceso constructivo se dilató a la largo de treinta y cuatro años, en los que las solicitudes de ayuda al cabildo de la Catedral, así como las inversiones del municipio, fueron continuas. Sabemos que la primera petición de ayuda al Cabildo Catedral fue en 1767<sup>8</sup>. Ésta quedó sin respuesta.

<sup>5</sup> Archivo Parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí (A.P.S.A.L.), *Libro de Fábrica, 1664-1723*.

<sup>6</sup> MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Historia de la iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí, Ed. Iglesia parroquial de Santiago y Ayuntamiento de Lorquí, 1989, pág. 31y 33*.

<sup>7</sup> Archivo de la Catedral de Murcia (A.C.M.) *Legajo s/n. Lorquí, B-68 f, 227 y 231 r; B-82 10 r*.

<sup>8</sup> *Ídem*.

Ya a finales de la siguiente década se acude al Tribunal Eclesiástico. En la carta remitida se notifica que lo gastado hasta el momento ascendía a 50.000 reales de vellón y que el presupuesto restante se estimaba en otros 140.000, cantidad imposible de alcanzar por el pueblo con sus propios medios.

El citado tribunal envió al escribano de su majestad y notario de la Curia Eclesiástica Ángel Sánchez Batanás y nombró juez ordinario al presbítero Ramón Rubín de Celis, que era hermano del obispo. En representación del cura y del mayordomo fabriquero actuó Nicolás de Mira y Peralta<sup>9</sup>.

El primer informe se efectuó el nueve de marzo de 1782 y reconocía el estado de ruina del viejo templo, viniendo a corroborar lo expresado por el pueblo en su petición de ayuda. El dieciséis de marzo Ramón Rubín de Celis ordenó al cura de Molina y al notario Francisco Mondéjar que se trasladasen a Lorquí, entrevistasen a vecinos, nombrasen maestro alarife, estudiasen el estado de las obras y presupuestasen la terminación de la nueva iglesia.

A principios de julio se efectuaron las entrevistas y el trece de julio se encargó a Francisco Bolarín, maestro alarife de la Catedral, y a Julián Sánchez que realizaran el informe técnico pertinente. Éste vino a confirmar lo ya sabido sobre el estado de la iglesia vieja y sobre el costo de la terminación de la nueva<sup>10</sup>. En el informe solicitado al fabriquero por el cura de Molina sabemos que el presupuesto quinquenal de la parroquia de Lorquí era de 26.733 reales de vellón. Todos estos datos fueron remitidos a Ramón Rubín de Celis que, sin embargo, no tomó ninguna decisión.

En 1784 acuden de nuevo representantes del pueblo al cabildo en busca de ayuda. Indican que los muros estaban levantados hasta cuatro varas (3'3 m. de altura) y que a los 50.000 reales iniciales había que sumar otros 30.000 invertidos los últimos dos años.

Entre tanto fallece el obispo y el asunto queda paralizado. En 1787 el nuevo mayordomo fabriquero, Antonio Marco Carrillo, vuelve a escribir al nuevo obispo Manuel Felipe Miralles describiendo la situación y solicitando ayuda. Sin embargo las obras de terminación de la torre de la catedral de Murcia retrasan la solución del problema hasta diez años después.

Para entonces hay un nuevo obispo, Victoriano López Gonzalo, nuevo presbítero en Lorquí, Jesualdo García Aguado, y nuevo fabriquero, Manuel

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

Moreno<sup>11</sup>. Además, en estos años, desde 1784, Lorquí ha invertido otros 20.000 reales y falta solo cubrir aguas. Así las cosas el cabildo de la Catedral acuerda el catorce de junio de 1797 conceder la tercera parte del diezmo de cuatro años de Lorquí y Hondones (El Llano de Molina) para que se concluyan las obras<sup>12</sup>.

La conclusión de la fábrica del templo se culmina, por tanto, en 1799, pero no el acondicionamiento interior, que no estará concluido hasta el veintinueve de Abril de 1827. En este día se procede al traslado del Santísimo. Era obispo José Antonio de Azpeitia Sáenz de Santa María y cura párroco Sebastián Cuenca. Las dificultades de todo tipo del primer tercio del siglo XIX explican este nuevo retraso final y eso que desde 1799 el nuevo templo estaba ya siendo usado como enterramiento<sup>13</sup>.

Las obras de reparación se suceden a lo largo de las dos centurias siguientes. Importantes tormentas en 1866 y 1870 ocasionaron serios daños en la torre y en la techumbre que debieron ser reparados. En 1877 se concluyen por un valor de 7.000 pesetas, aportadas por el gobierno y los vecinos.

En 1911 el importante seísmo, con epicentro en Lorquí, agrietó la torre y la sacristía, debiéndose acometer nuevas obras.

Tras la contienda civil se realizaron nuevas obras de acondicionamiento interior a fin de reparar todo lo destruido, que fue básicamente imaginaria, retablos y apertura de ventanas en las hornacinas. Por fortuna, aunque ennegrecida, se salvó toda la decoración de las partes más elevadas del templo.

Las fuertes lluvias de 1946 provocaron importantes daños en los tejados que tuvieron que ser reparados en el ejercicio siguiente. Costó el arreglo 13.000 pesetas. En 1951 el templo fue pintado de nuevo por Francisco Gómez “el ciezano”, en tonos sienas y azulados que permanecieron hasta la restauración de los años noventa del pasado siglo y que guardaban gran similitud con los ya desaparecidos de la iglesia de Santo Domingo de Murcia.

Hacia 1963 se procedió al enlucido en cemento de la fachada y paramentos del templo en una triste decisión que ocultó hasta el presente el ladrillo de la construcción primitiva. En los años setenta del pasado siglo se volvió a repintar la iglesia en los mismos tonos y se sanearon humedades.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> A.P.S.A.L., *Libro de Fábrica, (hojas sueltas del siglo XIX)*.

Por fin, entre los años 1991 y 1996, estando de párroco José Prior Campillo, el templo fue sometido a una restauración integral dirigida por Alfredo Vera Botí que se centró principalmente en el reforzamiento de cimientos, mediante micro pilotajes de hormigón, y sustitución de la techumbre tradicional de vigas de madera por otra de láminas de hormigón armado a la que se superpusieron las tejas antiguas de medio cañón.

En el interior se restauraron todos los retablos volviendo a dorar y policromar las partes dañadas, se labró uno nuevo para la capilla sacramental, y se instaló nueva iluminación. Por último se dio una capa pictórica a paredes y bóvedas en esta ocasión en blanco y ocre. En conjunto, fue una obra que rebasó ampliamente los cien millones de las antiguas pesetas y que, descontando las ayudas puntuales de ayuntamiento, obispado y comunidad autónoma fue sufragado en un porcentaje muy alto con las aportaciones voluntarias de la feligresía.

## EL EDIFICIO ACTUAL: MATERIALES Y CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS

**P**ara la construcción del templo parroquial de Lorquí se utilizaron los materiales comunes a este tipo de edificaciones: sillares de piedra para la cimentación, basa de los pilares y portadas exteriores; mampostería y ladrillo macizo para los muros; morteros de cal y yeso en argamasas y enlucidos. Por último, yeso, escayola y madera en los motivos decorativos: entablamento fingido, ménsulas, relieves de las pechinas, capiteles... Las cubiertas son a dos aguas con teja de barro de medio cañón, vidriadas en azul y amarillo en la cúpula, dividida ésta en ocho lomas.

El barroco es un arte que ha calado hondamente en el pueblo, con el que se identifica, por lo que la implantación de nuevos modelos resultaba difícil de lograr. No sólo por encargo de reyes y mecenas, sino por lo que costaba cambiar los esquemas y gustos de esa sociedad. Una muestra clara de ello es el edificio cuyo estudio nos ocupa, provisto de una singular mezcla de estilos. Su construcción se comenzó con esquemas barrocos, se termina y decora con motivos neoclásicos, se consagra en los albores del romanticismo y se redecora, tras la Guerra Civil, con retablos neobarrocos.

La obra presenta características comunes a todas las iglesias murcianas del siglo XVIII. Planta de cruz latina insertada dentro de un perímetro



rectangular. En el centro del crucero se alza la cúpula sobre pechinas que ofrece un tambor octogonal en su exterior. El espacio está ordenado en tres naves: una de mayor altura, con bóveda de cañón, y dos menores, adosadas a la principal, cerradas con bóvedas de arista. Las naves menores están divididas a su vez por acusados contrafuertes creando distintas capillas comunicadas entre sí y con la nave mayor por arcos de medio punto. En la bóveda principal se abren seis ventanas a través de los lunetos que, junto con los dos grandes ventanales del crucero, los dos ojos de buey de la fachada y las ocho ventanas de la cúpula, iluminan, de forma natural, el templo. A ambos lados del presbiterio se encuentran la sacristía y la capilla de la comunión, comunicadas con el altar mayor y el crucero mediante vanos adintelados. A los pies del templo se ubican el baptisterio, el coro y la torre. El coro está sostenido por un gran arco rebajado y se abre al resto del templo por una balaustrada de madera. Es el único espacio que no está recorrido por la cornisa.

Aunque la planta del templo es la tradicional planta barroca de cruz latina, la de Lorquí despliega una magnífica y exclusiva decoración neoclásica que denota la mano del arquitecto que la concibió. Gilabert deja una obra clasicista, más cercana al neoclásico que enseñaban las academias oficiales que al barroco declinante. No obstante, la riqueza decorativa en capiteles, pechinas y ventanas de la cúpula o el suave movimiento de sus cornisas muestran que el artista no ha olvidado la gracia italianizante tan común a muchos palacios murcianos del momento.

Las ventanas de la cúpula se decoran a base de elegantes altorrelieves con motivos vegetales, distintos y únicos en cada uno de los ocho vanos. Se corona la cúpula por un bajo relieve en madera que representa al sol. La cúpula está sostenida por cuatro pechinas sumamente interesantes en su decoración. El artista huyó del convencional tetramorfos y optó por representar, en tres de ellas, motivos jacobeos: la estrella sobre la tumba del Apóstol, la palma del martirio cruzada con el bastón de peregrino y la esclavina con conchas. En la cuarta pechina se representa el Antiguo y Nuevo Testamento a través de la unión de símbolos Eucarísticos y las tablas de la Ley de Moisés. Todo ello rodeado de rayos de luz de elegante factura y cabezas de querubines entre nubes, cuatro en cada relieve.

Decorando el tímpano del presbiterio encontramos el Triángulo Trinitario entre rayos y cabezas de ángeles (ocho, justo el doble que en las

pechinas) que dibujan una singular forma oval. Una exquisita guirnalda semicircular de hojas de parra, con racimos de uvas en sus terminaciones, enmarca todo el conjunto, elemento decorativo de marcado carácter neoclásico. Asimismo, aunque hoy oculto por el retablo mayor, se encuentra un friso que representa paños con un recogido a lo clásico entre los capiteles de dos pilastras.

Los motivos eucarísticos vuelven a aparecer en los dinteles de la capilla del Sagrario y de la Sacristía. En las grandes puertas que se abren hacia el crucero surgen, rodeadas de una guirnalda hilvanada con cintas, hojas de parra y sendos racimos de uvas en sus extremos, la naveta y el copón eucarístico. Símbolos que nos hablan de la funcionalidad del lugar al que dan acceso. Bajo los mismos, y a modo de friso corrido, aparece una singular banda de discos solares. En las puertas de menor tamaño, que comunican estos espacios con el presbiterio, aparecen otros dos símbolos relacionados con la Eucaristía: un haz de trigo y el apocalíptico Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos.

La decoración relivaria del templo continúa en los sencillos bajorrelieves de las claves de los arcos de la bóveda y en la cornisa, sobre ménsulas y denticulos, que recorre todo el perímetro del templo. En cada ángulo se rompe la rítmica cadena de prismas y aparecen parejas de bellotas colgantes.

Las doce pilastras que hoy se pueden contemplar (existen otras dos, hoy ocultas por el retablo mayor) presentan basa de piedra y están coronadas por capiteles dorados de orden compuesto con rica talla de hojas de acanto y una especie de rosa en su centro. Se cierra este capítulo decorativo con unos sencillos motivos en las vidrieras del crucero. Se sitúan en sus ángulos inferiores y consisten en dos relieves insertados en un cuarterón. El tema decorativo son unas gruesas hojas de acanto coronadas por una flor.

Tras la reforma llevada a cabo en los noventa del pasado siglo XX por el arquitecto Alfredo Vera Botí, el templo de Santiago Apóstol es un espacio luminoso, donde la suave policromía en ocres, tierras y blancos, así como las nuevas vidrieras, contribuyen a resaltar el suave ritmo de sus cornisas y la exquisita terminación neoclásica. La recuperación de los dorados en los relieves arquitectónicos ayudan a subrayar este destacado inmueble que supuso un brillante broche al gran despliegue arquitectónico que experimentó Murcia en el siglo XVIII, a la vez que abrió las puertas al nuevo estilo

neoclásico del que la región de Murcia cuenta con pocos, pero muy interesantes, ejemplos.

## RETABLOS, ESCULTURAS Y ORFEBRERÍA

**H**asta 1936 el carácter neoclásico del templo se reforzaba en su interior, por la existencia de cinco retablos, en madera pintada de blanco y oro, en los que se veneraban las imágenes más devotas. Los aparatos líneos de mayor envergadura eran los del crucero y en ambos recibían culto las efigies de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores. Los sucesivos inventarios de principios del siglo XX los describen sucintamente en su estructura y de manera más prolija en su plan de altar.

Sin embargo, en la fotografía tomada a la antigua Virgen del Rosario, en el mediodía del 6 de octubre de 1929, tras su coronación, podemos apreciar parte del retablo mariano. Vemos una estructura de arco de triunfo con dos columnas de orden compuesto enmarcando la hornacina central cerrada con cristales que desdibujan el brazo izquierdo de la imagen tras los mismos.

Terminada la conflagración civil, la solución fue mixta, con la erección de retablos de desigual estilo.

Para la imagen de la Dolorosa se optó por una estructura neobarroca con motivos decorativos rococó. El retablo actual salió de los desaparecidos talleres de José Fernández y Martínez, en la segunda mitad de los años cincuenta. Es un conjunto líneo estucado en tono marrón oscuro y dorado en plata corlada, trabajo realizado por las hermanas «Pujantas»<sup>14</sup>.

Estas doradoras eran hijas del, también dorador, Andrés Pujante, y colaboraron con asiduidad con el gran tallista e imaginero Antonio Carrión Valverde. Doraron numerosos tronos de las cofradías murcianas de Jesús y del Perdón, así como el camarín y peana de la Virgen de la Fuensanta.<sup>15</sup>

En horizontal el retablo se articula en banco, predela, cuerpo central y remate superior. En vertical se estructura en una sola calle en torno a una gran hornacina enmarcada por dos columnas estriadas, de orden compuesto y coronada por relieves de motivos florales en torno a un gran jarrón

---

<sup>14</sup> Datos que aparecieron en un documento escrito y pegado en el interior de la mesa de altar del citado retablo cuando las últimas obras de restauración del templo parroquial.

<sup>15</sup> Junto a este retablo se conserva del citado taller y doradoras las dos lámparas del Altar Mayor y dos reclinatorios actualmente guardados y sin uso.

central con azucenas, símbolo de la pureza de María. A ambos lados de las columnas motivos geométricos y de lazos enmarcan a dos símbolos de la letanía del rosario: la Fuente de Agua Viva y la Torre de David. Cierra este cuerpo intermedio una cornisa decorada con tacos.

Sobre esta cornisa se inicia un frontón semicircular partido y alabeado en su base que encierra un amplio relieve. Encima de éste un paño decorado con motivos geométricos y florales que rodean el símbolo de la advocación dolorosa: el corazón traspasado por un puñal. Cierra todo el conjunto una sección de arco rebajado decorada con tacos y molduras doradas. Remata todo el conjunto el anagrama de María decorado con flores.

El retablo actual que cobija a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno perteneció a la capilla del seminario menor diocesano de San José. En los años cincuenta del pasado siglo fue desmontado y comprado por nuestra parroquia siendo rector de la misma Juan Navarro Rodríguez. Bajo el gobierno del citado presbítero se terminó de configurar el crucero actual, al adquirir también el retablo de la Dolorosa antes descrito, las águilas lucernarios del presbiterio y los reclinatorios que antecedían a la balaustrada del altar mayor.

El retablo, de estilo barroco clasicista, era un aparato lignario de grandes proporciones que rebasaba la cornisa superior. Fue reformado en la restauración integral del templo en los 90 del pasado siglo. Se pretendió igualar su proporción con la del retablo frontero de la Dolorosa y sanear las humedades del muro. Con ello se ha visto reforzado su estilo clasicista cercano al neoclásico al quedar como un gigantesco arco de triunfo y ser despojado de las hornacinas laterales y de la gran predela que reforzaban su carácter de gran obra barroca. En la actualidad, sobre la mesa de altar se encuentra el antiguo Sagrario de la Capilla de la Comunión adquirido con limosnas del pueblo en 1940<sup>16</sup>.

El templo alberga un magnífico conjunto de escultura sacra que abarca desde el siglo XVII al XXI. Entre estas, Lorquí conserva tres esculturas del maestro Salzillo que convierten a la antigua villa santiaguista en la segunda de la Región de Murcia con más obra del maestro, después de la capital, lo que le ha valido integrarse en el circuito cultural de las Ciudades de Salzillo.

Por su carácter de obra completa de talla comenzamos con el genial grupo escultórico de San José con el Niño Jesús. La calidad escultórica de

<sup>16</sup> ARCHIVO PARROQUIAL, INVENTARIO DE 1952.

la obra y sus características denotan inevitablemente la mano de su autor. Despliega una rica decoración en toda la estofa recordando en talla, movimiento y motivos decorativos al San Juan de la murciana Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

El santo es representado todavía joven, sosteniendo en una mano al Niño Jesús y en la otra la tradicional vara florida de los evangelios apócrifos. La extraordinaria escultura del Niño es una obra independiente en sí. La perfección y detalles anatómicos así como el movimiento hacen que sea una de las representaciones infantiles más destacadas del genio barroco. El conjunto fue restaurado, a mediados de los noventa del siglo pasado, en el Instituto del Patrimonio Histórico de Madrid por José Barbero Gor. La orfebrería en plata es obra neobarroca de la orfebre Virginia Pagán. Sobre las otras dos imágenes de Francisco Salzillo trataremos, de forma más amplia en el siguiente apartado.

De finales del siglo XIX se conserva una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, obra del imaginero Francisco Sánchez Tapia, realizada en madera, cabeza, manos y pies, y enlizado el resto del cuerpo. Es, además, uno de los escasísimos casos de esta iconografía anteriores a la Guerra Civil que se conservan en la Región de Murcia. Las potencias son obra del orfebre Senac.

De autoría y datación desconocidas son dos ángeles que aparecen nombrados, por primera vez, en el inventario de 1952 y que estuvieron en el retablo patronal de la Virgen del Rosario y en sus andas procesionales hasta el traslado a su ubicación actual en la capilla del Sagrario.

Por similitudes estilísticas recuerdan a los que hizo Antonio Carrión Valverde para la peana del camarín de la Virgen de la Fuensanta. No obstante, la escultora Carmen Carrillo estima que pueden ser de su abuelo, Juan Carillo, casado con la ilorcitana Mercedes Marco Montejano, y que, antes de guerra, hizo para Lorquí un San Juan Evangelista (1902), un Niño Jesús Resucitado (1905) y una Inmaculada (1915). En este caso la fecha de realización se adelantaría en varias décadas.

De este mismo siglo XX, pero posteriores a la Guerra Civil, debemos destacar el Niño Jesús de la imagen de la patrona, la Virgen del Rosario, obra de Juan González Moreno, entregado, conjuntamente con la Virgen, en septiembre de 1939. Es una pequeña escultura en la que el posterior clasicismo de González Moreno todavía no es apreciable y, por el contrario, la influencia salzillesca está muy presente.

De los años cuarenta se puede admirar un Cristo crucificado articulado del taller valenciano de los Cuesta. Aunque la factura de entrega la firma Concepción Cuesta, todo parece indicar que el Cristo debió guiarlo su padre, Inocencio Cuesta o su tío Francisco, toda vez que no se han encontrado más obras escultóricas de Concepción. Es un Cristo preparado para el antiguo auto sacramental del Desenclavo de la Cruz que en Lorquí se realizó entre 1698 y las postrimerías del siglo XIX y que, desde 2001, hemos vuelto a recuperar.

La imagen de la patrona actual, la Virgen del Rosario, es un simulacro de vestir de Juan Lozano Roca, de 1958, y sustituyó a la de Juan González Moreno de 1939<sup>17</sup>. Retirada ésta del culto hasta 1981, en este año se volvió a recuperar como Virgen de la Luz para la procesión del Resucitado. En 1994, Francisco Liza Alarcón, la enlienizó y dotó de nuevos pies y manos, por lo que del simulacro primitivo sólo resta la mascarilla.

También de después de guerra es el patrono Santiago Apóstol, tallado íntegramente en madera por Inocencio Cuesta en 1944<sup>18</sup>. Se trataba de una iconografía peculiar en la que el sombrero de peregrino cubría la cabeza, el bordón estaba sustituido por un banderín con la cruz de Santiago y en la palma de su mano derecha sostenía una pequeña imagen de la Virgen del Pilar. En 1995, Francisco Liza Alarcón, retiró el sombrero, talló nuevo pelo y sustituyó la imagen mariana por un libro abierto y el banderín por el bordón de peregrino. Además estofó túnica y esclavina con flores de lis y un rayado escueto.

Cierra este conjunto de escultura sacra del siglo XX un San Juan Evangelista de Bernabé Gil, escultor de la vecina villa de Molina de Segura, que, en los años de la posguerra, recuperó la mayor parte del acervo devocional de su localidad y de los municipios limítrofes en lo que a imágenes se refiere. El resto de efigies del siglo pasado fueron adquiridas en los talleres de Olot en las décadas de 1940 y 1950.

En el siglo XXI, nuevas imágenes están enriqueciendo el arte mueble del templo. De Francisco Liza Alarcón, es la Virgen de las Nieves, patrona de la pedanía ilorcitana de Los Palacios Blancos. Supuso recuperar la advocación de la antigua patrona del municipio cuya imagen primigenia fue destruida en 1936. La antigua era de talla, mientras que la actual es de vestir. Del mis-

<sup>17</sup> MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Patronazgos en la Región de Murcia, VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2013, pp.291-300.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

mo autor es el nuevo San Juan Evangelista, que en el 2002, sustituyó al anterior de Bernabé Gil, que, por su naturaleza enlienzada, mostraba grandes problemas de estabilidad.

El actual, íntegramente tallado en madera, es una obra que aúna toda la tradición salzillesca y levantina (patente en la palma rizada y en las ricas estofas de túnica y manto), con todo el naturalismo del neobarroco actual (presente en los estudios anatómicos más detallados en cuello y cabeza). Todo esto hace de ésta una de las esculturas más conseguidas del difunto maestro Liza. La orfebrería es de Virginia Pagán Higuera.

En 2012 José Hernández Navarro entregó a la Cofradía de Cristo Resucitado y Nuestra Señora de la Luz una nueva imagen de Jesús Resucitado para sustituir a la imagen seriada de los talleres de arte cristiano de Olot que precisaba de restauraciones continuas.

La nueva imagen sigue las características del prolífico escultor, gran maestro de la imaginería murciana en el último cuarto del pasado siglo XX: anatomía suave y mórbida, canon muy alargado, paño de pureza escueto y caído que llega hasta el suelo para reforzar la estabilidad de la imagen y policromía suave en tonos oscuros.

En 2015, el escultor Ramón Cuenca Santos, entregó a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno la pequeña escultura de un ángel de pasión portando la Santa Faz. Responde a todas las características del joven maestro, pleno de facultades y de unción religiosa. Al magnífico estudio anatómico infantil se suma la policromía, plena de frescores y veladuras, dentro de la mejor tradición barroca.

Destinado, en un principio para completar el paso de la Exaltación de la Santa Cruz que la Cofradía saca la noche del Viernes Santo, en los dos últimos años ha sido incorporado en la delantera del paso del Nazareno en la noche de Jueves Santo. Recibe todo el año culto a los pies del titular, lado izquierdo del camarín.

También, en 2009, la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores adquirió tres imágenes antiguas de tamaño académico a fin de recuperar devociones perdidas en 1936 y casi olvidadas<sup>19</sup>. Se trata de una dolorosa sentada (Siglo XVIII?), un Cristo Muerto (manierista del siglo XVI?) y un Niño Jesús de Pasión (Siglo XVII?).

---

<sup>19</sup> GARCIA MARCO, Francisco, *Semana Santa Lorquí, 2014, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014, pp.35-39.*

Con la imagen mariana se recuperaba la devoción fundacional a los Dolores de la Virgen en Lorquí, que estaba en la desaparecida Virgen de los Remedios. Con el Cristo descendido de la cruz, y abogado de las Penas, a la vez que retomamos la antigua advocación del Cristo Crucificado (actualmente llamado del Perdón) visualizamos una devoción íntimamente ligada a la liturgia de difuntos.

Ambas imágenes configuran el sexto dolor de María y nos recuerdan a aquel conjunto escultórico que presidía la ermita del Santo Sepulcro en lo más alto del Cabezo de los Pasos<sup>20</sup>. Procesionan la noche de Viernes Santo. Finalmente, con el Niño Jesús de Pasión, se restituye la veneración a aquel otro, que entre 1914 y 1936, estuvo al pie de la Dolorosa por manda testamentaria de su camarera Dña. Ángeles Marco Hiniesta<sup>21</sup>. Desfila, delante de la Dolorosa, la noche de Jueves Santo representando el Tercer Dolor de María.

También en el año 2009, el escultor Jesús Dimas Molina realizó, para la Cofradía de Santa María Magdalena, su imagen titular<sup>22</sup>. Es una efigie de candelero que desfila en todas las procesiones y que no recibe culto en la parroquia.

Tampoco reciben culto en el templo santiaguista las dos imágenes siguientes que nos ocupan. De vestir es la efigie de Santa María Salomé, con la que la Cofradía de la Dolorosa desfila en la mañana del Domingo de Resurrección<sup>23</sup>. Obra de los valencianos Román y Salvador fue donada a la Hermandad por un Hermano de la Cofradía.

En 2017 la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón bendijo, y procesionó en la mañana del Domingo de Pascua, la imagen de San Pedro Apóstol, obra del escultor blanqueño D. José María Molina Palazón. Plena de unción religiosa, la efigie nos presenta a un apóstol joven y en su fabulosa cabeza está presente toda la valía artística del joven escultor que aún lo mejor de la tradición levantina con los influjos recientes del neobarroco cordobés en cuyos talleres terminó su formación.

<sup>20</sup> GARCIA MARCO, Francisco, *Semana Santa Lorquí, 2012, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, pp.39-40.*

<sup>21</sup> MARCO GOMARIZ, Emilio José, “Dulce Nombre de Jesús. Cofradía Virgen de los Dolores de Lorquí”, en: *Semana Santa Lorquí, 2014, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014, pp.35-36. Junto al Niño se donó a la parroquia un trono dorado. No sabemos si saldría en la procesión del Resucitado, en la procesión infantil de la tarde de la Ascensión o como Niño Jesús Perdido.*

<sup>22</sup> GARCIA MARCO, Francisco, “Dos imágenes en nueve años”, en: *Semana Santa Lorquí, 2016, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2016, pag.45.*

<sup>23</sup> GARCIA MARCO Francisco, *Semana Santa Lorquí, 2014, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014, pp.35-39.*



La obra más destacada de orfebrería que se conserva en el templo es un magnífico cáliz de plata del siglo XVIII atribuido a Gaspar Lleó, artista considerado el mejor orfebre de su época y que realizó entre otras obras el frontal de plata Catedral. Pieza excepcional en su calidad y riqueza decorativa, constituye una destacada muestra de la orfebrería dieciochesca murciana. Sólo se conserva uno parecido en la catedral de Murcia<sup>24</sup>.

Del siglo XX se conservan dos custodias y un copón, en metal sobredorado, de la casa Granda. También, la corona de diario de la Virgen del Rosario y la única que tiene la Virgen de las Nieves. La primera, en metal plateado, es obra del orfebre murciano Vicente Segura en 1939<sup>25</sup>. La segunda, en plata, de autor desconocido y realizada en la década de los 60 del pasado siglo<sup>26</sup>.

Ya, en el 2004, el orfebre granadino José Moreno, ejecutó las coronas de la Virgen del Rosario, la corona del Niño Jesús y la azucena con las que se recordó el LXXV Aniversario de la Coronación de la imagen. Todo en plata sobredorada.<sup>27</sup>

## LA CALLE DE LA AMARGURA EN LORQUÍ

**D**el siglo XVIII y de Francisco Salzillo son las dos imágenes de vestir que dan sentido a esta comunicación: la Dolorosa y Nuestro Padre Jesús Nazareno<sup>28</sup>.

La imagen mariana “*representa uno de los más genuinos ejemplos de esta interesante iconografía que conserva nuestra Diócesis. Relacionada con la Piedad de las capuchinas de Alicante o la Dolorosa de Aledo, es un remedo, sin apenas reposiciones ni manipulaciones posteriores, de la Dolorosa realizada para la Cofradía de Jesús de Murcia unos años antes, según señalan los profesores*

<sup>24</sup> MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Historia de la iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí, Iglesia parroquial de Santiago y Ayuntamiento de Lorquí, 1989, pp.106-107.*

<sup>25</sup> Fue la única corona de la imagen hasta los años de 1960 del pasado siglo y, desde esa fecha, la corona de salida hasta 2004.

<sup>26</sup> Fue la corona de diario de la Virgen del Rosario desde su compra y hasta 2001 que se cedió a la Virgen de las Nieves.

<sup>27</sup> MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Patronazgos en la Región de Murcia, VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2013, pp.291-300.*

<sup>28</sup> Ver anexo 1

*Cristóbal Belda Navarro y Manuel Pérez Sánchez*” (Informe sobre el conjunto de esculturas de Francisco Salzillo conservado en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí).

La obra se concibió en su día con un extraordinario conjunto suntuario que se conserva en la actualidad<sup>29</sup>. Los citados catedrático y profesor, Cristóbal Belda Navarro y Manuel Pérez Sánchez, respectivamente, sobre la imagen, han escrito lo siguiente: *“la imagen de la Virgen, la escultura de Lorquí se puede considerar la más perfecta réplica, sin alteración alguna posterior, del prototipo del concepto exquisito y sensible, la esencia de lo rococó, que se consagró en la Dolorosa realizada, unos años antes, para la Cofradía de Jesús de Murcia. Su cronología puede establecerse en torno a la última etapa del escultor, a partir de 1765/1770, confirmando la intervención directa de Salzillo sobre dicha talla la existencia, al igual que sucede con la de Jesús, de un interesantísimo ajuar, integrado por elementos suntuarios de excepcional interés (plata y sedas brocadas), contemporáneos a la ejecución escultórica, que descubren los auténticos valores y significados de la Dolorosa salzillesca, una visión, nítida y coherente, de una tipología de escultura que debía emocionar y generar ‘lágrimas y ternura’”*<sup>30</sup>.

En los dos textos anteriores se hace referencia al rico ajuar de procesión del siglo XVIII, único conservado íntegramente entre los que diseñó Francisco Salzillo. En palabras de los profesores antes citados, *“Se trata de túnica y manto que responden a los cánones estéticos de la segunda mitad del siglo XVIII. Confeccionados en brochado de plata donde se registra un hermoso repertorio decorativo derivado de las sederías lionesas.*

*La saya es de color rosa coral, una tonalidad muy en boga durante el rococó y que se aplicó a numerosos objetos preciosos, como tejidos o porcelanas, donde el “rosa Pompadour”, por ejemplo, marcaba la pauta del buen gusto. Aquí, la seda se funde con la plata creando un brochado suntuoso donde se organizan ramos de clavellinas y rosáceas, rizosas ramitas de palma movidas por un viento invisible y pájaros, todo ello pleno de referencias naturalistas.*

*El manto es de seda azul con brocado de plata formando hermosos mazos*

<sup>29</sup> Boletín Oficial de la Región de Murcia (BORM), 28 de abril de 2011, pág. 20328.

<sup>30</sup> BELDA NAVARO, Cristóbal, y PEREZ SÁNCHEZ, Manuel, “Informe sobre el conjunto de esculturas (S. José, Virgen de los Dolores y Ntro. Padre Jesús Nazareno) de Francisco Salzillo conservado en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí (Murcia)”, en: *Semana Santa en Lorquí.2011*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2011, pp. 45 y 46.

*o pabellones de flores y botones de granadas organizadas en registros de tallos y guirnaldas; el conjunto es un únicum conservado íntegro, casi una excepción en cuanto al exorno de las Dolorosas de Salzillo, contemporáneo a la imagen que saliera del taller del escultor y, sin lugar a dudas, un paradigma donde se encuentran integradas escultura y artes suntuarias. y de orfebrería del siglo XVIII, siendo un caso único dentro de la Región de Murcia. La corona y el puñal son piezas salidas del taller de Miguel Morote, orfebre que trabajó en numerosas ocasiones con Salzillo*<sup>31</sup>.

La imagen mariana tiene, además, la particularidad de presentar una iconografía dúplice: Dolorosa en la procesión del Calvario de Jueves Santo y Soledad en el Santo Desenclavamiento y procesión del Santo Entierro de Viernes Santo<sup>32</sup>. Esto ha facilitado el que tenga un ajuar adaptado a esta ambivalencia.

Así a la vestimenta anterior del siglo XVIII y que, por razones de conservación, la imagen no viste en la actualidad, hemos de sumar tres mantos azules, en diversas tonalidades y en tejidos brocados en oro, plata y sedas respectivamente que alterna en la procesión de Jueves Santo, así como tres sayas de salida para este día: una azul, bordada en oro por su camarera Elena Villa Sánchez en 1980<sup>33</sup>, otra en rosa coral confeccionada en 2013 a partir de una casulla del siglo XVIII y otra en rojo burdeos, a partir de un brocado, en terciopelo, del siglo XIX y que ha estrenado en el presente año 2019.

Para Viernes Santo la imagen porta el conjunto de saya blanca, confeccionada a partir de tiras de encaje de plata, y el manto negro bordado en plata. Todo fue realizado por el diseñador y bordador Ángel Pinar Carbonell en su taller de la pedanía molinense de la Ribera de Molina en 1949. A este respecto hay que añadir que la imagen cambia la posición de sus manos y que el manto se dispone a modo de capa. Además el traje lleva incluido el rostrillo que enmarca el óvalo facial.

---

<sup>31</sup>BELDA NAVARO, Cristóbal, y PEREZ SÁNCHEZ, Manuel, “El conjunto-vestuario de la imagen de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de Santiago de Lorquí-Murcia”, en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento, Ayuntamiento de Lorquí, Murcia 2007*, pp. 37-41 y BELDA NAVARO, Cristóbal y PEREZ SÁNCHEZ, Manuel, NPE: A-280411-6875 Número 96, Jueves, 28 de abril de 2011 Página 20330 M. “El conjunto-vestuario de la imagen de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de Santiago de Lorquí-Murcia”, en *La Hornacina*, enero de 2011.

<sup>32</sup>ELDA NAVARRO, Cristóbal, y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto, *Semana Santa Lorquí, 2014, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014*, pp. 31-35.

<sup>33</sup>GARCIA MARCO Francisco, “Ajuar de la Dolorosa”, en: *Semana Santa Lorquí, 2014, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014*, pp.43-45.

Todo esto supone una presentación de la imagen muy diferente a la del día anterior, que sólo es posible contemplar en la noche de Viernes Santo y que nos recuerda las iconografías castellanas con advocación de Soledad y, posiblemente, repite el modelo de la imagen anterior de la Virgen de los Remedios.

A este ajuar de la Virgen hay que sumar cuatro estandartes: dos para Jueves Santo, uno para Viernes Santo y otro para Domingo de Resurrección. Los de Jueves Santo son: uno azul, bordado en oro sobre terciopelo por las camareras de la cofradía, en 1980<sup>34</sup>, y otro blanco, del siglo XIX, con bordados en oro sobre tisú de oro y un óvalo central, pintado al óleo sobre lienzo, que representa a la Dolorosa sobre el Lorquí idealizado del siglo XVIII y con referencias al Milagro de Lágrimas y Sudores con el que se inicia la devoción a los siete dolores de María en Lorquí. Lo ha realizado, en el presente año de 2019, el pintor Santiago Rodríguez.

El estandarte de Viernes Santo fue bordado en plata, sobre terciopelo negro, también por las camareras, en 1991, y en su diseño lleva la misma greca perimetral y las mismas rosas que el manto de la imagen para este día<sup>35</sup>.

El estandarte de Domingo de Resurrección es, también, blanco y está confeccionado a partir de unos bordados antiguos procedentes de una casulla y pasados, a raso, por un bordador muleño. En el centro, una representación de Santa María Salomé, realizada a partir de telas y cartón, siguiendo el estilo modernista de los años 20 del pasado siglo.

A este completo ajuar de procesión hay que sumar el trono realizado por Antonio Abellán en 1993<sup>36</sup> y al que se le han añadido las cresterías y los brazos de luz (candelabros de las esquinas) del antiguo trono de 1902 realizado por Juan Carrillo en plata corlada.

Por último, la orfebrería la integran la corona en plata realizada por los Hermanos Martínez de Redován (pedanía de Orihuela) en 1996 y el puñal, corazón con siete puñales y broche con el anagrama de María que realizó el orfebre granadino Rafael Moreno en el año 2000<sup>37</sup>.

Lógicamente a este amplio ajuar de salida hay que sumar todo el de

<sup>34</sup> Ídem.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

camarín tanto en cuanto a orfebrería como en tejidos, de variados colores y tejidos.

La escultura del Nazareno es la única imagen, de esta iconografía, que se conserva en la Región de Murcia salida del taller del maestro Salzillo. *“La presencia de estilemas, de frecuentes rasgos del escultor en el tratamiento del rostro, en la delicada talla de nariz y boca, en detalles tales como la disposición del vello facial o el peculiar realce de mechones de cabello, entre otras peculiaridades, la entronca con los ejemplares del Cristo a la columna de Murcia y Jumilla, respectivamente, o con las imágenes de San Blas y la Candelaria de la parroquia de Santa Eulalia de Murcia”*<sup>38</sup>.

La perfección anatómica en manos y pies, la acertada policromía, así como la gran expresividad del rostro hacen que sea esta escultura una de las cumbres dentro de su género en el sureste español, con grafismos que lo acercan al “Amarrado” de Jumilla y en la anatomía de pies y manos al Cristo de la Caída y al mismo Jesús Nazareno, titular de la cofradía homónima murciana<sup>39</sup>.

Fue restaurado por Manuel Prieto y Arsenio Muñoz en Madrid en 1994<sup>40</sup>. De su importancia histórica son muestra las dos fotografías que a la imagen le hicieron durante los tres años que permaneció en la catedral de Murcia, convertida en gran “búnker-almacén” de obras de arte durante la Guerra Civil. Nuestro Nazareno se conservó en la capilla anexa a la sacristía que, bajo la torre, guardó las figuras individuales de la Cofradía de Jesús de Murcia, el San José de Lorquí, el San Jerónimo de Guadalupe, etc.

Hay que reseñar, en este sentido, que la imagen cristífera que nos ocupa fue uno de los únicos cuatro nazarenos que las manos de Salzillo gubieron y que, desaparecidos los de Fortuna y Alcantarilla y desgajada de la sede cartaginesa la villa de Huerca Overa, el nazareno ilorcitano se erige como el único de Francisco Salzillo existente en la diócesis de Cartagena y en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

<sup>38</sup> Boletín Oficial de la Región de Murcia (BORM), 28 de abril de 2011, pág. 20329; CUESTA MAÑAS, José, “Los Salzillos de Lorquí (I). Jesús Nazareno”, en: *III Centenario del nacimiento de Francisco Salzillo, “La Hornacina” enero-mayo de 2007*.

<sup>39</sup> CUESTA MAÑAS, José, “Los Salzillos de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento de Cristo, Ayuntamiento de Lorquí, Murcia, 2007, pp. 30 y 31*. Y CUESTA MAÑAS, José. “Los Salzillos de Lorquí (I) Jesús Nazareno” en *III Centenario del nacimiento de Francisco Salzillo, “La Hornacina” enero-mayo de 2007*.

<sup>40</sup> MONTES BERNARDEZ, Ricardo (Coord.), *El agua a lo largo de la Historia en la Región de Murcia. XII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2019, pág. 89*.

Sin temor a excedernos, podemos afirmar que el gran ciclo barroco de los nazarenos españoles se abre con el Jesús de Priego de Córdoba, obra de Pablo de Rojas de 1592, y se cierra con el de Lorquí, de Francisco Salzillo, de la década de 1760-1770. Su importancia devocional se manifiesta no solo en su besapié y procesión, sino también en la recuperada ceremonia de la Bendición de Nuestro Padre Jesús Nazareno al término de la procesión de Jueves Santo noche.

Entre su variado ajuar conserva una túnica de seda morada brocada en plata y oro de la segunda mitad del siglo XIX. El profesor Manuel Pérez Sánchez, de la Universidad de Murcia, ya citado, en el año 2012, la emparentaba con el terno de la Inmaculada de la Catedral de Murcia y situaba su producción en la casa Garín de Montcada<sup>41</sup>.

Más recientemente, el investigador Santiago Espada Ruiz descubrió que el diseño de la citada túnica lo tiene inscrito la conocida Casa Garín de Montcada (Valencia) con el nombre de Marco. Como la citada familia mantuvo la camarería hasta 1900, la prenda debió ser un encargo de José Marco Marco o de su hijo Alejandro Marco Hiniesta.

De 1897 son las antiguas andas procesionales, de tres varas, formato cuadrangular, y escueta decoración a base de ingletes en las esquinas que pertenecieron a la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. También posee una cruz de madera pintada de negro y con dibujos de los “Arma Christi” sobredorados, al igual que las cantoneras esféricas, quizás de 1940<sup>42</sup>. Estos elementos antiguos configuran el ajuar primitivo de la imagen que se completa con corona en plata sobredorada del orfebre granadino Rafael Moreno (2002) y con cantoneras en latón sobredorado cinceladas y repujadas por Virginia Pagán Higuera en 1999<sup>43</sup>.

Posee la cofradía, desde el año 2009, un suntuoso estandarte, obra del taller Virgen de los Reyes, de la capital murciana, regentado por José Rubio Pastor, en lo que a bordado se refiere, y con óvalo central, pintado al óleo por Santiago Rodríguez López. Sobre el mismo, técnicas de bordado

<sup>41</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *Semana Santa Lorquí, 2012, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012*, pag.34.

<sup>42</sup> Recientemente el investigador Santiago Rodríguez la encontrado una fotografía antigua en la que se nos muestra al Nazareno sobre las andas que tuvo hasta 1936. Porta una cruz diferente con decoración parecida a la del Cristo de las Isabelas, ahora de Santa Clara, y que desfila en la noche de Viernes Santo, dentro del Cortejo del Santo Sepulcro.

<sup>43</sup> GARCIA MARCO, Francisco, *Semana Santa Lorquí, 2012, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012*, pp.43-44.

y relación con su temática, escribió el investigador José Alberto Fernández Sánchez en 2012<sup>44</sup>.

Posee tres tronos de salida. El más antiguo de 1897, de autor desconocido, y que perteneció a la imagen del Sagrado Corazón de Jesús; otro, realizado por carpintería Cano de Ceutí y sobre el que desfila la Cruz Triunfante el Domingo de Resurrección y el actual de salida para Jueves y Viernes Santo que, perteneciente a la cofradía de Santa María Salomé de Totana, adquirió la Cofradía en 2006. Lo realizó el artista Juan Solano en la década de los cincuenta del pasado siglo. Este artista se había formado en el taller de Palma Burgos y colaboró en la realización de los tronos del Cristo de la Buena Muerte de Málaga y en la carroza del Medinaceli de Madrid<sup>45</sup>

La pregunta que se han hecho los investigadores de la obra de Salzillo y los estudiosos de la religiosidad popular en la actual Región de Murcia, es cómo fue posible que un pueblo pequeño tuviera en el setecientos esta riqueza artística y religiosa. En la comunicación presentada en el anterior congreso de Carmona *Virgo Dolorosa* se explicaron detalladamente inicio y evolución de la Semana Santa ilorcitana y en la comunicación presentada en el presente congreso por el gran investigador José Alberto Sánchez se detalla toda la rica y amplia representación que el motivo que nos ocupa (el Encuentro en la Calle de la Amargura) tiene en el solar de la antigua diócesis de Cartagena que se correspondía con el del antiguo Reino de Murcia.

No obstante, es preciso recordar tres hechos fundamentales para el caso de Lorquí: el Milagro de Lágrimas y Sudores realizado por la antigua imagen de la Virgen de los Remedios y que a partir de 1718 empezó a ser llamada también de los Dolores; la existencia de una mayordomía o cofradía en torno a esta imagen hasta su disolución, por orden del intendente, en 1770, y la existencia de la familia Marco que durante todo el siglo XVIII y la primera parte del siglo XIX tuvieron el poder económico y político del municipio.

El Milagro de Lágrimas y Sudores, es la base de la formidable devoción a los dolores de María y, en el caso de Lorquí, operó, de la misma forma a como lo hizo en toda la diócesis, el milagro similar ocurrido en la huerta

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto, "Simbolismo y representación en el estandarte procesional: el caso del Nazareno de Lorquí", en: *Semana Santa Lorquí, 2012, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, pp. 37-39.*

<sup>45</sup> GARCÍA MARCO, Francisco, "Los Tronos de Nuestro Padre Jesús Nazareno", en: *Semana Santa de Lorquí 2012, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, pp. 42-43.*

de Murcia en 1706. En este caso el obispo Belluga lo utilizó, no solo para apoyar la causa borbónica, sino, también, para incrementar la devoción a los Dolores de María, lo que quedó patente en las innumerables imágenes de Dolorosas que Francisco Salzillo y sus discípulos realizaron hasta bien entrado el siglo XIX.

En el caso de Lorquí, esta devoción creciente fue cultivada por una mayordomía que ya realizaba el Santo Desenclavamiento, desde 1698, a las tres de la tarde del Viernes Santo, pero a la que faltaban las imágenes con las que representar el camino del Calvario.

Los miembros de la familia Marco fueron los mecenas necesarios para sufragar los enormes gastos que suponían el ajuar textil en seda y el encargo al maestro escultor más famoso y cotizado del momento. Con la compra de ambas imágenes, en la década de 1760, Lorquí pudo representar, al término de los Santos Oficios matutinos de Viernes Santo, la subida del Calvario, con Encuentro Doloroso y Bendición de Nuestro Padre Jesús Nazareno incluidos, y completar así todo el ciclo pasional.

Para ello levantó un Vía Crucis completo, en el cabezo más alto del núcleo urbano, que desde entonces se llama de Los Pasos. La furia anticristiana del veinticinco de julio de 1936 destruyó las catorce capillas y con ellas la procesión de subida al calvario, pero no pudo con las imágenes salvadas, in extremis, la madrugada del día de Santiago al ser llevadas a la catedral de Murcia por los miembros más cultos y menos radicales del ayuntamiento del Frente Popular.

## CONCLUSIÓN

**E**n síntesis, estas dos imágenes configuran un Encuentro en la Calle de la Amargura permanente en el crucero del templo santiaguista ilorcitano. El mejor barroco escultórico tardío dentro del neoclásico naciente. Salzillo y Gilabert juntos como muestra de una ilustración española en la que convivieron pasado y futuro, barroco y neoclasicismo, la permanencia de los autos sacramentales populares junto al naciente racionalismo que los criticaba y pretendió suprimirlos.

Dos maestros foráneos, italiano uno y valenciano otro, que dejaron en Lorquí una muestra fehaciente del carácter sincrético de unas tierras casi



más abiertas a lo que nos llegaba de Italia por Cartagena que a lo que, difícilmente, lograba llegar del interior de Castilla y que siempre fueron solar de paso y, en ocasiones, de estancia final para los habitantes del norteño y fronterizo Reino de Valencia.

Hoy, como ayer, y Dios quiera que como mañana, las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores siguen llenando de religiosidad y devoción la Semana Santa ilorcitana. Su Encuentro, en la noche entrada de Jueves Santo, es uno de los puntos álgidos de nuestra Semana Mayor, la celebración festiva más antigua y participativa del pueblo de Lorquí. Jesús y María, frente a frente, dos portentos del barroco declinante bajo la atenta mirada de la fachada neoclásica del templo santiaguista de Lorquí.

## **Bibliografía**

**Archivo Parroquial De Lorquí, *Libro de Fábrica.***

**Archivo De La Catedral De Murcia (A.C.M.), *Legajo s/n.***

**Belda Navarro, Cristóbal, Y Pérez Sánchez, Manuel,** “Informe sobre el conjunto-vestuario de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento de Cristo*, Ayuntamiento de Lorquí, Murcia, 2007, 55 pp.

**Belda Navarro, Cristóbal, Y Fernández Sánchez, José Alberto,** “La Dolorosa de Salzillo y la difusión de su modelo. El caso de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí 2014*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014, 48 pp.

**Boletín Oficial de la región de Murcia (Borm),** 28 de abril de 2011, pp. 20328 y 20329.

**Cascales, Francisco,** *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia.....*”, 1621.

**Cuesta Mañas, José,** “Los Salzillos de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento de Cristo*, Ayuntamiento de Lorquí, Murcia, 2007, 55 pp.

**Fernández Sánchez José Alberto**, “La imagen del Nazareno en el ámbito murciano: referentes para su estudio en Lorquí” y “Simbolismo y representación en el estandarte procesional. El caso del Nazareno de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, 48 pp.

**García Marco, Francisco**, “El santo Vía Crucis de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, 48 pp.

**García Marco Francisco**, “Los Tronos de Ntro. Padre Jesús Nazareno”, en: *Semana Santa de Lorquí 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, 48 pp.

**García Marco, Francisco**, “Origen de la Devoción a la Virgen de los Dolores en Lorquí”, “Los tronos y retablos de la Dolorosa”, “Ajuar de la Dolorosa”, en: *Semana Santa de Lorquí 2014*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014, 48 pp.

**García Marco Francisco**, “Semana Santa Lorquí. Dos imágenes en nueve años”, en: *Semana Santa de Lorquí 2016*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2016, 48 pp.

**Marco Gomariz, Emilio José**, “Dulce Nombre de Jesús. Cofradía Virgen de los Dolores de Lorquí”, en: *Semana Santa de Lorquí 2014*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2014, 48 pp.

**Montes Bernárdez, Ricardo; Martínez Marín, Carmelo; Marco Gomariz, Emilio José; Mengual Roca, Esmeralda, y García Marco, Francisco**, *Historia de la Iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí*, Editan Iglesia parroquial de Santiago y Ayuntamiento de Lorquí, Murcia, 1999, 171 pp.

**Montes Bernárdez, Ricardo; Lemeunier, Guy; Marín Mateos, José Antonio; Pérez, M<sup>a</sup> Teresa, y Navarro, Francisca**, *Historia de Lorquí*, Ayuntamiento de Lorquí, Murcia, 1994, 156 pp.

**Montes Bernárdez Ricardo** (Coord.), *Patronazgos en la Región de Murcia, VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia*. Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2013, 462 pp.

**Montes Bernardez Ricardo** (Coord.), *El agua a lo largo de la Historia en la Región de Murcia. XII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia*, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2019, 789 pp.

**Pérez Sánchez, Manuel**, “La túnica del Nazareno de Lorquí” y “El caso del Nazareno de Lorquí” en: *Semana Santa de Lorquí 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, 48 pp.



**Dolorosa**  
Ataviada de Soledad en la procesión de Viernes Santo de 2006.



**Dolorosa**. Con su ajuar completo del siglo XVIII contemporáneo a su hechura. Francisco Salzillo, 1760-1770.



**Ntro. Padre Jesús Nazareno.**  
Jueves Santo de 2017.



**Dolorosa**  
Procesión de Jueves Santo  
de 2013.



**Encuentro Doloroso.**  
Jueves Santo de 2019.

# O ACERBO INCONTRO.

IL DOLORE DI MARIA NELLA TRADIZIONE  
MUSICALE SICILIANA

---

**Giuseppe Giordano**

*Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

## SOMMARIO

**L**o scenario rituale che in Sicilia presenta tuttora la più estesa e intensa vitalità è certamente costituito dal ciclo pasquale: dalla Quaresima alla Resurrezione. Le azioni che ricorrono in questo periodo – connesso come è noto all’equinozio di primavera – sono spesso il risultato di sincretismi tra canoni cristiano-cattolici e le pratiche agrario-propiziatorio di epoca pre-cristiana. Sono giorni di intensa partecipazione collettiva che vedono impegnate specialmente le confraternite laicali, ma anche associazioni di vario genere. Queste, insieme alle istituzioni ecclesiastiche, si incaricano di elaborare programmi assai variegati che prevedono principalmente sfarzose processioni di simulacri e azioni drammatiche con personaggi viventi che perlopiù si pongono in continuità con le liturgie canoniche proposte dalla Chiesa Cattolica, amplificandole nei contenuti ed elaborandone le forme celebrative. Dalle rappresentazioni ambientate all’interno delle chiese, ai riti che si svolgono nelle piazze o lungo le vie dei centri abitati, le tipologie

rituali presentano schemi che intrecciano antiche consuetudini con pratiche di più recente introduzione, seguendo un processo di adeguamento e rifunzionalizzazione. Accanto alle azioni che prevedono l'impiego di simulacri (soprattutto del Cristo e della Madonna) coesistono vere e proprie drammatizzazioni (*Mortori, Casazze, Passioni, ecc.*) con personaggi in costume che assumono i ruoli dei personaggi evangelici. In quest'ultimo caso, sono quasi sempre previsti dialoghi o monologhi che si rifanno perlopiù ad antichi "copioni" scritti da sacerdoti e letterati del passato.

Se sul piano drammaturgico destano interesse i testi recitati, i costumi indossati, i gesti e i comportamenti esibiti sulla scena rituale, o ancora i movimenti impressi ai simulacri o la loro collocazione all'interno della scena, analoga importanza va attribuita alla dimensione sonora. Questa si fonda su una serie di opposizioni binarie (lento/rapido, sordo/squillante, grave/acuto) per significare il dolore per la morte del Cristo e la gioia della Resurrezione. Insieme a musiche bandistiche, suoni di tamburi, crepitacoli (*tròcculi*), trombe e campane, la rievocazione della Passione e morte del Cristo è affidata al canto (in siciliano, in latino e in italiano aulico). Protagonista principale dei canti di passione è certamente Maria, la Madre Addolorata in cerca del figlio condannato a morte. Numerosi sono infatti i testi poetici tradizionali che rievocano l'incontro doloroso di Maria con il figlio sulla via del Calvario. Si tratta perlopiù di componimenti letterari sia in siciliano sia in italiano aulico: questi ultimi di norma prodotti in ambienti ecclesiastici (soprattutto a opera di francescani o gesuiti). Molti di questi testi sono tuttora intonati – secondo le consuetudini locali – durante le processioni penitenziali della Settimana Santa o nell'ambito della Via Crucis. A seguire, quale esempio, si riporta il testo poetico della IV stazione di una settecentesca *Via Crucis* (attribuita a Pietro Metastasio) tuttora intonata in diversi paesi dell'Isola.

*O acerbo incontro  
veggo Maria  
che sulla via  
piena di duol  
Mira il suo Bene  
carco di pene  
e lei dolente  
mira il Figliuol.*

Diversi sono anche gli stili esecutivi e le modalità di accompagnamento che caratterizzano questi repertori tradizionali: dai canti monodici a quelli polivocali, dalle composizioni corali a quelli con accompagnamento di organo o di orchestra. Il canto tradizionale si pone dunque quale strumento privilegiato di partecipazione individuale o comunitaria al dolore di Maria per la sorte del figlio condannato a morte. Non a caso le varie rappresentazioni rituali dell'incontro fra Cristo e sua madre (*Spartenza*), che tuttora si svolgono in città e paesi siciliani soprattutto la mattina del Venerdì Santo, sono sempre marcate dal canto tradizionale. È attraverso il canto, composto e mesto, che la comunità manifesta anzitutto sentimenti di cordoglio a Maria e al contempo abbraccia simbolicamente Colui che si avvia alla morte per attuare un processo catartico di rinascita. Il ritorno alla vita, la ricomposizione del *cosmos*, il riaffermarsi dell'ordine sociale, non a caso avverranno nuovamente con l'incontro fra Cristo e la Madre, la domenica di Pasqua, ancora una volta fra musiche e canti tradizionali.

## PREAMBOLO

**N**el pensiero cristiano-cattolico – così come in altre culture religiose – l'esperienza del dolore si pone in qualche maniera come condizione privilegiata per dar luogo a un processo di "riscatto" personale o comunitario. Non a caso, si legge nelle Sacre Scritture (a esempio in Luca 17, 22-25) che era necessario che il Cristo stesso fosse innalzato sulla croce, affinché dalla sua passione e morte, e dunque dall'esperienza umana del dolore, dalla crisi esistenziale, dalla catarsi, potesse avere origine la *renovatio mundi*.

Se nella dimensione mitico-rituale il sacrificio di Cristo costituisce il fulcro della vicenda del Dio-Salvatore che muore e risorge, il dolore di Maria rappresenta invece il tratto più umano di questa rappresentazione. La sofferenza della Madre, la donna per eccellenza, diventa dunque emblema del dolore umano e rende al contempo più prossimi uomini e dei nella comune partecipazione al pianto (*cfr.* Eliade, 1973; *De Martino*, 1958).

Intorno all'immagine di Maria che patisce l'ingiusta condanna del figlio per la salvezza dell'uomo il cristianesimo ha costruito uno scenario di senso entro cui il dolore viene sacralizzato e dunque considerato in una prospetti-

va comunitaria di compartecipazione al percorso salvifico. Da qui scaturisce il devoto desiderio di prendere parte al dolore della Madre in cui ciascuno si riconosce in quanto figlio e coerede, come ci ricordano alcuni versi della celeberrima sequenza liturgica *Stabat Mater*:

*Fac me vere tecum flere*  
*Crucifixo condolere*  
*donec ego víxero.*  
 [...]
   
*Fac me plagis vulnerari*  
*cruce hac inebriari*  
*et cruore Filii.*

Il dolore della Vergine Maria, al pari del dolore delle grandi madri della storia, è stato modello ispiratore per letterati e artisti che già dai primi secoli del cristianesimo ne hanno trattato gli aspetti più intimi attraverso la poesia, la prosa, la pittura, la scultura, la musica, il canto.

Di particolare interesse risultano le dinamiche di trasmissione e acquisizione di forme o generi poetico-musicali di origine colta anche negli ambienti popolari, dove il tema del dolore di Maria viene tuttora rappresentato attraverso complessi sistemi rituali in cui la dimensione musicale riveste un ruolo particolarmente rilevante.

In Sicilia, lo scenario rituale che presenta tuttora la più estesa e intensa vitalità è indubbiamente costituito dal ciclo pasquale: dalla Quaresima alla Resurrezione. Le azioni che ricorrono in questo periodo – connesso come è noto all’equinozio di primavera – sono spesso il risultato di sincretismi tra canoni cristiano-cattolici e pratiche agrario-propiziatorio pre-cristiane (cfr. Buttitta A. 1978). Dalle rappresentazioni ambientate all’interno delle chiese ai riti musicali che si svolgono nelle piazze o lungo le vie dei centri abitati, gli schemi cerimoniali intrecciano antiche consuetudini con pratiche di più recente introduzione, dando origine a processi di adeguamento e ri-funzionalizzazione che investono anche la dimensione musicale.

Insieme a musiche bandistiche, suoni di tamburi, crepitacoli (*tròcculi*), trombe e campane, la rievocazione della passione e morte del Cristo è affidata principalmente al canto. Protagonista principale di questi repertori poetico-musicali è Maria, la Madre Addolorata in cerca del figlio condannato a



morte. Numerosi sono anche i testi poetici tradizionali che rievocano l'incontro doloroso con la Madre sulla via del Calvario. Si tratta perlopiù di componimenti letterari sia in siciliano sia in italiano aulico, questi ultimi di norma prodotti in ambienti ecclesiastici (soprattutto a opera di francescani o gesuiti).

Diversi sono anche gli stili esecutivi e le modalità di accompagnamento che caratterizzano questi repertori tradizionali: dai canti monodici a quelli polivocali, dalle composizioni corali a quelli con accompagnamento di organo o di orchestra (cfr. Bonanzinga 2002; Giordano 2018).

Il canto tradizionale si pone dunque quale strumento privilegiato di compartecipazione individuale o comunitaria al dolore di Maria per la sorte del figlio condannato a morte. Non a caso le varie rappresentazioni rituali dell'incontro fra il Cristo e sua madre che tuttora si svolgono in città e paesi siciliani soprattutto la mattina del Venerdì Santo, sono quasi sempre marcate dal canto tradizionale o più in generale da azioni a carattere musicale.

È attraverso il canto, composto e mesto, che la comunità manifesta anzitutto sentimenti di cordoglio a Maria e al contempo abbraccia simbolicamente colui che si avvia alla morte per attuare un processo catartico di rinascita. La compartecipazione al dolore della Madre Addolorata è ancora oggi espresso in molti testi poetici di canti ampiamente diffusi in Sicilia, come a esempio nelle due quartine che riporto a seguire, relative al repertorio cantato di Misilmeri (nel Palermitano) e di Cerami (in provincia di Enna):

(Misilmeri)

*Sona la tròccula e affacciati tutti  
ca sta passannu la Matri Maria  
e sta passannu afflitta e addulurata  
ca va circannu lu so figghiu Sarbaturi.*

(Cerami)

*Affacciamuci tutti avanti chi trapassa  
prima ca si lu pòrtanu a la fossa.  
Chiancimu tutti ca chiui nun torna  
è cunnannatu di Pilatu e Anna.*

(Suona la *tròccula* [crepitacolo] e affacciatevi tutti /che sta passando la Madre Maria / e sta passando afflitta e addolorata / cercando il suo figlio

Salvatore. // Affacciamoci tutti prima che muoia / prima che lo portino al sepolcro. / Piangiamo tutti che più non torna / è stato condannato da Pilato e Anna.)

Il ritorno alla vita, la ricomposizione del cosmo, il riaffermarsi dell'ordine sociale, avverranno nuovamente, trascorso il tempo della sofferenza, con l'incontro festoso fra Cristo risorto e la Madre, la domenica di Pasqua, ancora una volta fra musiche e canti tradizionali.

A seguire prenderò in considerazione alcuni esempi relativi al contesto tradizionale siciliano, dove tuttora è possibile rilevare una varietà di forme musicali e di pratiche rituali imperniate sul tema della sofferenza della Madre, con particolare riguardo all'incontro con il Figlio sulla via del Calvario.

## I CANTI DI PASSIONE

**I**n Sicilia i canti intonati durante la Quaresima o la Settimana Santa vengono perlopiù denominati *lamenti*, *lamintanzi*, *ladati* o *parti* e sono di norma eseguiti da gruppi di soli uomini (*lamentatori*) collegati generalmente a confraternite laicali, a parrocchie o più raramente a corporazioni di mestiere (*cf.* Macchiarella, 1993). Tuttavia, soprattutto in anni più recenti, diversi gruppi corali hanno accolto al loro interno anche alcune donne. Questo interessante fenomeno, oltre a evidenziare un cambiamento di tipo stilistico nell'organizzazione stessa del canto, testimonia indubbiamente la vitalità di queste espressioni musicali, mostrandone al contempo la straordinaria capacità di adattamento a nuove dinamiche che emergono in una società contemporanea per molti aspetti trasformata. Il repertorio musicale della Settimana Santa, insieme ai canti della tradizione natalizia, fornisce infatti un esempio emblematico di trasmissione dei saperi musicali orali. Si tratta di repertori di straordinaria ricchezza espressiva, giunti a noi nelle diverse configurazioni sia melodiche sia testuali.

Quasi mai i testi verbali dei canti di Passione in siciliano evocano i sentimenti del Cristo condannato a morte. Ampio è invece l'uso di testi poetici che richiamano le sofferenze della Madre, esplicitate attraverso espressioni fortemente cariche di enfasi e di partecipato dolore.

Nel canto polivocale della cosiddetta *Ladata* della Settimana Santa di Marianopoli, in provincia di Caltanissetta, si rilevano i seguenti versi che descri-

vono in maniera piuttosto toccante lo strazio della Madre che piange sul corpo esame del figlio, facendo memoria delle fatiche del parto, delle ninnananne intonate al bambino, del latte materno offerto: un testo poetico che straordinariamente racchiude i due estremi della vita terrena del Cristo da una prospettiva puramente materna, dalle fatiche del parto allo strazio per la morte.

*Gesù iera a la cruci e Maria vinni  
cu Marta, Maddalena e san Giovanni.  
O santu figliu a vidiri ti vinni  
ncruci vi cci hannu misu chiddri tranni.*

*Piglia sta scala ca me figliu scinni  
quantu cci vasu ssi sagrati carni.  
Comu unn'ài u a chiànciri amici digni  
ca persi un figliu di trentatrè anni?*

*Ti binidicu li stinti e l'affanni  
ddri novi misi ca nsenu ti tinni  
li canti di la naca, amuri ranni  
lu latti ca ti dittiru li minni.*

(Gesù era in croce e Maria giunse / con Marta, Maddalena e san Giovanni. / O santo figlio a vederti sono venuta / in croce ti hanno messo quei tiranni. // Prendi questa scala per deporre mio figlio / così bacio queste sacre carni. / Come non posso piangere, amici cari / che ho perso un figlio di trentatrè anni? // Benedico gli stenti e gli affanni / quei nove mesi che in seno ti tenni / i canti della culla, amore grande / il latte che ti dettero i miei seni.)

Molto diffuso è il tema della cosiddetta *cerca* dell'Addolorata, in cui è descritta l'affannosa ricerca del figlio condannato a morte da parte di Maria che si pone in dialogo sia con i *mastri*, gli artigiani incaricati di preparare gli strumenti della Passione (la croce, i chiodi, la corona di spine), sia con altri personaggi connessi al racconto popolare (san Giovanni, la Maddalena, la Veronica ecc.).

A Misilmeri il tema narrativo della *cerca* è presente fra i canti monodici della Passione che i confrati eseguono per le vie del paese nella notte tra il Giovedì e il Venerdì Santo a partire dalla mezzanotte, intervallando le strofe

con il suono di numerose *tròcculi* (strumenti in legno e ferro che sostituiscono le campane durante i giorni in cui queste tacciono in segno di lutto per la morte del Cristo). È proprio il mesto suono di questi strumenti – le “campane di legno” – a identificare l’intera azione rituale che non a caso viene denominata *trucculiata* (cfr. Giordano 2008). A seguire riporto le quartine iniziali del canto seguite dalla trascrizione musicale della prima strofa.

*Agghiurnannu lu lùnniri matinu  
la matri santa si misi ncamminu  
la matri santa si misi ncamminu  
iava circannu lu so figghiu Sarvaturi.*

*La ncontra un vicchiareddu e ci dici:  
«C’aviti matri santa ca chianciti?  
c’aviti matri santa ca chianciti?»  
«Haiu persu a lu me figghiu Sarvaturi».*

*«Va iti arreri i porti ri Pilatu,  
lu iti âsciari nchiusu ncatinatu,  
va iti arreri i porti ri Pilatu,  
nchiusu lu iti âsciari ncatinatu».*

*Tuppì tuppì. «Cu è ddocu?». «Iu sù to Matri»  
«Forsi è dda sfurtunata ri me Matri,  
forsi è dda sfurtunata ri me Matri,  
ca va circannu a lu so figghiu Sarvaturi».*

*«O matri santa nun vi pozzu apriri,  
ca li iurei mi fannu murire». [...]*

(Nel giorno del lunedì mattina / la Madre Santa si mise in cammino / la Madre Santa si mise in cammino / cercando il suo figlio Salvatore. // La incontra un vecchietto e le dice: / «Che avete Madre Santa che piangete? / Che avete Madre Santa che piangete?» / «Ho perso mio Figlio Salvatore». // «Andate dietro le porte di Pilato, / lo troverete rinchiuso e incatenato, / andate dietro le porte di Pilato, / lo trovate rinchiuso e incatenato». // *Tuppì*

tuppi [suono onomatopeico] «Chi bussa?», «Io sono tua Madre» / «Forse è quella sfortunata di mia Madre, / forse è quella sfortunata di mia Madre, / in cerca del suo figlio Salvatore». // «O Madre Santa non vi posso aprire / perché i Giudei mi faranno morire».)

♩ = 78

Ag - ghiur-nan - nu lu lu - - nni - ri - ma - ti - nu

la Ma - tri San - ta si - mi - si - ncam - mi - nu

la Ma - tri San - ta si mi - si - ncam - mi - - nu

ia - va cir - can - nu a lu so fi - gliu Sar - va - tu - ri [23,5"]

Esempio musicale 1. Canto della cerca di Misilmeri

A Villabate, centro urbano vicino a Palermo, nella stessa notte fra il Giovedì e il Venerdì Santo, durante la cosiddetta “visita ai sepolcri”, all’interno delle chiese viene intonato un canto denominato *Coroncina dell’Addolorata*, che descrive il dolore della Vergine per l’ingiusta condanna del figlio. L’esecuzione prevede una parte solista femminile (che coincide con il primo verso) cui segue la risposta corale nel secondo verso del distico in uno stile esecutivo che presenta i tratti tipici del canto devozionale di matrice popolare. A seguire riporto alcune strofe di questo canto, in cui si evidenzia maggiormente la dimensione del dolore di Maria, seguite dalla trascrizione musicale.

*Chianci Maria chianci pòvira donna  
chianci c'avi a so Figghiu a la cunnanna.  
Nun chiànciri no no(ni) che in casa torna  
in casa torna di Pilatu e d'Anna.*

*Quant'era affiziunata (e) la Madonna  
lu cerca e nun lu trova a nudda banna.*

[...]

*Maria ittò na vuci, na vuci forti  
(ma) quannu vitti mòriri a so Figghiu.*

(Piange Maria, piange, povera donna / piange per il suo figlio condannato. // Non piangere, no, che in casa torna / in casa torna di Pilato e d'Anna. // Quando era affezionata la Madonna / lo cerca e non lo trova in nessun posto. // Maria emise un grido, un grido forte / quando vide morire suo figlio.)

The musical score is presented in three staves, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as  $\text{♩} = 52$ . The first staff, labeled 'solista', contains the lyrics 'Chian - ci Ma - ri - a chian - ci' and is marked with a duration of 8,8". The second staff, also labeled 'solista', contains the lyrics 'pò - ve - ra don - na' and is marked with a duration of 7,7". The third staff, labeled 'coro', contains the lyrics 'chian - ci c'a - vi\_a so fig - ghiu\_a la cun - nan - na' and is marked with a duration of 10,3". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esempio musicale 2. Canto della Coroncina di Villabate

A Riesi, centro urbano della provincia di Caltanissetta, il dolore della Vergine acquista un significato ancora più intimo per gli abitanti del luogo. Il paese, dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Ottanta del Novecento, ha goduto di una economia imperniata attorno al lavoro nelle miniere di zolfo attive nel territorio, la cui presenza ha marcando inevitabilmente l'identità sociale e culturale degli abitanti. Non a caso il dolore dell'Addolorata, che dalle prime ore del Ve-

nerdì Santo va in cerca del figlio lungo le strade del paese (portata a spalla da numerosi giovani che si alternano fra loro), è tuttora associato allo strazio delle tante madri del luogo che correvano in cerca dei propri figli dispersi nelle esplosioni delle miniere. Una vera solidarietà fra madri che si manifesta nella comune esperienza del dolore. È l'incontro fra Cristo carico della croce e la Madre ammantata di nero il momento più atteso dai fedeli del luogo, proprio nel punto più rappresentativo del paese. In quell'abbraccio straziante fra i due simulacri la comunità annualmente riconferma il proprio legame con la Vergine Addolorata che accompagna adesso il figlio al supplizio della croce [*immagine 1*].

Anche nel canto viene rievocato il pianto di Maria che soffre non riuscendo a rintracciare il figlio condannato a morte. Un dato interessante relativo al repertorio polivocale in uso a Riesi (costituito da una serie di *parti* di un lungo canto denominato *La Santa Cruci*) riguarda la presenza di tre diverse modalità esecutive con le quali, almeno fino a un trentennio addietro, lo stesso testo verbale poteva essere intonato: *a la surfarara* (alla maniera degli zolfatari), *a lu latinu* (indicante una maniera semplificata di esecuzione, di solito utilizzata dai contadini), *a la parrinisca* (al modo di cantare dei preti). In questo emerge chiaramente un forte valore espressivo che caratterizza le diverse esecuzioni, in quanto palesa la volontà di ostentare anche attraverso il canto della *Santa Cruci* (così è chiamato localmente il repertorio vocale del Venerdì Santo) l'appartenenza alle categorie sociali o professionali più rappresentative del luogo, anche in un clima di competizione più o meno evidente fra le "squadre" (cfr. Giordano 2017a). Sebbene oggi sul piano melodico risulti poco chiara la distinzione fra i tre modi di canto, possiamo tuttavia affermare che questa differenziazione nel passato avveniva normalmente nel modo di condurre la voce solista e sull'intonazione su registri più o meno acuti. A seguire riporto due distici del canto che tuttora viene intonato nel corso della processione del Venerdì Santo di Riesi.

*Maria va chianciennu a lu so figliu  
né strata né curtigliu lu po truvàri.*

*Sempri chianciennu ô figliu Salvaturi:  
«Sula senza di tia comu àiu a fari?» [...]*

(Maria va piangendo suo figlio / nè per le strade nè in cortili può trovarlo. // Sempre piangendo il figlio Salvatore: Sola senza di te come potrò fare?)

Al ruolo predominante degli uomini nei riti musicali che hanno luogo all'esterno delle chiese, soprattutto durante le processioni notturne, si contrappone quello delle donne che assumono invece il pieno controllo delle pratiche devozionali che si svolgono sia nelle abitazioni private (soprattutto nel passato) sia all'interno delle chiese. A loro spetta infatti intonare rosari e canti devozionali sulla Passione di Cristo. Ma soprattutto curano il culto all'Addolorata, anche attraverso riti cantati incentrati sul tema del dolore materno di Maria.

Ampiamente diffusa in Sicilia è la devozione cantata della *Sittina di l'Addulurata* (Settenario dell'Addolorata) che si celebra di norma nei sette venerdì che precedono la Pasqua secondo schemi rituali che variano per ciascuna località. Quasi sempre vengono intonati rosari, litanie e altri canti soprattutto in siciliano che descrivono i sette dolori dell'Addolorata.

A Santa Caterina Villarmosa, piccolo centro interno della Sicilia, durante i venerdì di Quaresima l'attenzione dei fedeli è rivolta all'immagine dell'Addolorata venerata all'interno della Chiesa Madre, in una cappella laterale. Sono perlopiù le donne che il pomeriggio si recano in chiesa per intonare il *Rosario dell'Addolorata* in siciliano, dinanzi all'immagine sacra. I "misteri" del rosario tradizionalmente sono sette, quanto i dolori della Vergine, e vengono intonati coralmemente in uno stile di canto recitativo. Ogni quartina di ottonari è seguita da un distico che funge da ritornello, in cui viene evidenziata la compartecipazione a ciascun dolore della Vergine Maria. Le avemarie cantate nelle "decine" presentano il testo canonico, pur sempre in siciliano, e vengono intonate in forma responsoriale su una melodia più articolata. Riporto interamente il testo poetico dei sette "misteri" del rosario.

*O Maria quantu v'offisi  
Simeoni quannu vi dissi  
lu vostru figliu amatu  
sarà ncruci cunnannatu.*

*Vi considero Signora  
in quello spasimo dolore.*



*Quannu Erore crudelmente  
ammazzò tant'innocenti  
e voi con cuore afflitto  
ve ne andàstivu in Egiittu.  
Chi gran pena ca v'affliggiu  
quannu Gesu si pirdiu  
e vui lu istivu circannu  
fra lu chiantu e fra l'affannu.*

*Sotto il legno trascinato  
Gesu morto e fu portato  
e vui Matri Addulurata  
lu ncuntràstivu pi strata.*

*Crucifissu ca murìa  
e fra tanta tirannia  
e mmenzu a li du latrì  
lu vidistivu gra Matri.*

*Mortu ancora la lanciata  
di Lancinu cci fu data  
e vui Matri d'amuri  
nni sintìstivu duluri.*

*Gesu mortu e seppellito  
senza pompe e senza aiutu  
e vui ristàstivu nchiagata  
Matri sula e scunsulata.*

(O Maria quanto vi offese / Simeone quando vi disse / il vostro figlio amato / sarà in croce condannato. // Vi considero Signora / in quello spasimato dolore. // Quando Erode crudelmente / ammazzò tanti innocenti / e voi con cuore afflitto / ve ne andaste in Egitto. // Che gran pena vi afflisce / quando Gesù si perse / e voi lo cercaste / fra pianto e affanno. // Sotto il legno trascinato / Gesù morto fu portato / e voi Madre Addolorata / lo incontraste per la strada. // Crocifisso che moriva / fra tanto dolore / in mezzo

ai due ladri / lo vedeste gran Madre. // Morto ancora la lanciata / da Longino gli fu data / e voi Madre d'amore / ne sentiste il dolore. // Gesù morto e seppellito / senza onori e senza aiuto / e voi restaste lacerata / Madre sola e sconsolata.)

Solitamente il rosario in onore dell'Addolorata si conclude con il canto della *Salveregina*, un componimento strofico strutturato in quartine di settenari con l'ultimo verso tronco i cui versi inneggiano all'Addolorata o rievocano ancora una volta i sette dolori della Vergine. Il testo di seguito riportato è stato raccolto a Bisacquino, dove sono le donne a intonarlo a conclusione del rosario nei giorni della Quaresima e della Settimana Santa o all'interno di altre pratiche devozionali.

*Diu vi sarvi o Rigina  
o Matri di duluri  
chi pena Simiuni  
quannu vi dissi.*

*Lu cori vi trafissi  
cu na lanciata forti  
quannu a Gesù la morti  
prufetizzau.*

*O chi duluri pruvau,  
Ero(di) a Gesù circannu,  
n'Egittu viaggiannu  
o gran Signura.*

*Chi pena ntra chidd'ura  
câ Gésu avia smarritu,  
e cu cori feritu,  
iva circannu.*

[...]

(Dio vi salvi o Regina / o Madre di dolore / che pena Simeone / quando vi disse. // Il cuore vi trafisse / con una lanciata forte / quando a Gesù la morte / profetizzò. // O che dolore provò / Erode cercando Gesù / in Egitto

viaggiando / o gran Signora. // Che pena in quell'ora / quando Gesù aveva smarrito / e con il cuore ferito / lo cercava.)

Numerose altre versioni, sia poetiche sia musicali, della *Salveregine dall'Addolorata* sono state rilevate in tutta la Sicilia. Lo si ritrova eseguito in modalità di canto diverse, a seconda delle consuetudini locali: dalle intonazioni monodiche a quelle polivocali, da quelle con accompagnamento di organo a versioni armonizzate per complessi bandistici.

Ad Alimena, piccolo paese delle Madonie, la *Salviriggina di l'Addulurata* viene eseguita nello stile di canto polivocale sia in chiesa, al termine delle celebrazioni serali delle Quarantore (qui talvolta si uniscono al canto anche le donne), sia in processione, di norma in momenti prestabiliti dalla tradizione locale. Il testo poetico in siciliano, anche in questo caso costituito da quartine di settenari con l'ultimo verso di cinque sillabe, è pressoché uguale alle versioni rilevate in altri centri siciliani. La melodia è di tipo tonale (in minore) e per certi aspetti si allontana dallo stile esecutivo che caratterizza il resto del repertorio polivocale dei *lamienti*, aderendo invece alla tipologia del canto chiesastico (cfr. Giordano 2017b, p. 69). Queste le prime tre strofe:

*Diu vi salvi o reggina  
a vui Matri Addulurata  
e vi sia raccomandata  
o st'arma mia.*

*Una gràzia vurria  
e sia stu cori ngratu  
e feritu e trapassatu  
la vostra spata.*

*La mia vita è passata  
e fra tanti gran piccati  
e prigà a Diu prigati  
a vostru figlio.*

[...]

(Dio vi salvi o regina / a voi Madre Addolorata / sia raccomandata / quest'anima mia. // Una grazia vorrebbe / sia questo cuore ingrato / ferito e

trafitto / dalla vostra spada. // La mia vita è passata / fra tanti gran peccati /  
pregate Dio pregate / vostro figlio.)

Nel corso delle celebrazioni del Settenario dell'Addolorata in molti centri siciliani è consuetudine intonare la sequenza *Stabat Mater* sia nella versione latina sia in traduzioni popolari in italiano o in siciliano. Piuttosto varie sono anche gli stili e le modalità esecutive con cui il testo della sequenza mariana viene tuttora cantata: dalle intonazioni a cappella a quelle con l'accompagnamento di organo o della banda musicale<sup>1</sup>. Quale esempio più rappresentativo riporto a seguire tre strofe del *Chiantu di Maria*, una traduzione in siciliano dello *Stabat Mater* che i confrati dell'Addolorata eseguono a cappella, in uno stile di canto recitativo, la mattina del Venerdì Santo a Ventimiglia di Sicilia. La versificazione e la rima rispettano puntualmente quelle del testo latino. Le tre terzine che qui riporto corrispondono alla IV, V e VI del testo canonico in latino.

*Idda assai s'addilurava  
mentri attenta riguardava  
di Gesù li spàsimi.*

*Quali donna chi guardannu  
a Maria fra tantu affannu  
nun si sciogghi in làcrimi?*

*Cuntimplannu pienamenti  
a Gesù, Maria dulenti  
cu si fira a un chiànciri?*

(Ella assai si addolorava / mentre attenta contemplava / di Gesù gli spasi-  
mi. // Quale donna che guardando / Maria fra tanto affanno / non si scioglie  
in lacrime? // Contemplando pienamente / Gesù, Maria addolorata / chi è  
capace di non piangere?)

Sebbene appartenga alla tradizione musicale del passato, una men-  
zione a parte merita la *Nuvena di la Dilurata* (Novena dell'Addolorata)  
che i cantastorie ciechi di Palermo (gli *orbi*) ancora fino agli anni Set-  
tanta circa usavano cantare soprattutto durante la Settimana Santa per

<sup>1</sup> Sulle tradizioni poetico-musicali dello *Stabat Mater* in Sicilia si consulti Giordano, 2011.

le vie della città, dinanzi alle edicole votive o nelle abitazioni domestiche, dietro compenso dei devoti<sup>2</sup>. Si tratta di un lungo componimento in quartine di endecasillabi che i cantastorie intonavano su uno schema melodico iterato per ogni strofa, accompagnando il canto con violino e *citarruni* (basso a tre corde sostituito poi dalla chitarra). I versi descrivono le atroci sofferenze dell'Addolorata che ai piedi della croce attende la morte del figlio ingiustamente condannato. A seguire riporto tre strofe (non consecutive) del canto – così come sono state trascritte da Elsa Guggino (1988, p. 36) – dove la dimensione del dolore umano sofferto da Maria risulta più evidente almeno sotto il profilo narrativo.

*Pallida, scunsulata, senza vuci  
menzu ddu ron terribili scumpigghiu  
stava la Matri a pedi di la cruci  
mentri pinneva lu diletto Figghiu.*

*Tanta mesta, addulurata e afflitta  
chiànciri un po cchiù di lu duluri  
cunsìdera la Matri biniritta  
li peni di lu nostru Redenturi. [...]*

*O comu è stracanciatu lu so visu  
turbata e mesta la sirena frunti  
vìriri lu so Figghiu in un troncu appisu  
ri tutti abbannunatu supra un munti.*

(Pallida, sconsolata, senza voce / in mezzo quel terribile scompiglio / stava la Madre ai piedi della croce / mentre pendeva il diletto figlio. // Tanta mesta, addolorata e afflitta / piangere non può più dal dolore / considera la Madre benedetta / le pene del nostro Redentore. // O come è stravolto il suo viso / turbata e mesta la serena fronte / vedere suo figlio in un tronco appeso / da tutti abbandonato sopra un monte.)

---

<sup>2</sup> Sulla vicenda dei cantastorie di Palermo si consultino i seguenti testi: Buttitta, 1960; Guggino, 1980, 1981, 1988.

## IL CANTO DELLE SETTE SPADE

**Il tema dei dolori di Maria è ripreso nel canto delle Sette spade: un componimento poetico ampiamente diffuso soprattutto nella Sicilia centro orientale**, di cui sono state rilevate sia versioni in siciliano sia traduzioni in italiano pur sempre strutturate in ottave di ottonari con rima ABABCCDD. Il canto – inserito nelle pratiche rituali quaresimali o nell’ambito delle celebrazioni settembrine dell’Addolorata – viene intonato prevalentemente all’interno delle chiese con l’accompagnamento di organo o “a cappella”. Sporadiche sono invece le esecuzioni con accompagnamento bandistico.

A Comiso, cittadina del Ragusano, l’intero componimento poetico prende i nomi di *Settenario* o *Canzoncine a Maria SS. Addolorata*. Il tradizionale testo in siciliano nel 1846 fu messo in musica da un maestro della locale banda musicale per essere cantato con l’accompagnamento dell’intero complesso bandistico (cfr. Emmolo, 2009, p. 36). Lo stile compositivo dell’intero canto richiama palesemente i gusti musicali del periodo. Ciascuna *spada*, ovvero ciascuna strofa, ha una melodia propria per voce maschile solista (tenore o baritono) e soltanto l’ultima è stata scritta invece per due voci maschili. Soltanto nei primi anni del Novecento, a seguito del divieto di far suonare la banda all’interno della chiesa, venne realizzata una trascrizione per organo e voci, mantenendo inalterata la linea melodica del canto. Il canto del *Settenario* di Comiso è concluso dalla cosiddetta *Offerta*, un componimento in versi ottonari a rima alternata che marca i sentimenti di dolore dei fedeli compartecipi alle sofferenze della Madre Addolorata. A seguire riporto il testo della prima *spada*, seguito da una quartina che viene recitata alla fine di ciascuna delle sette strofe.

*O chi pena a lu to cori  
foru o Vergini Maria  
di lu Viecchiu li paroli  
quannu mbrazza a Gesu avia:  
Stu to figghiu accussi beddu  
ti sarà com’un cuteddu.  
Chista fu la prima spata  
o gran Matri Addulurata.*

*Ssa to spata e ssu duluri  
chi pruvasti accussi forti  
dallu a mia nell'ultim'uri  
d'agonia della mia morti.*

(O che pena al tuo cuore / furono, o Vergine Maria / del Vecchio quelle parole / quando in braccio Gesù aveva: / «Questo tuo figlio tanto bello / ti sarà come un coltello». / Questa fu la prima spada / o gran Madre Addolorata. // Questa tua spada e questo dolore / che provasti così forte / dallo a me nell'ultima ora / d'agonia della mia morte.)

A Chiaramonte Gulfi, paese non distante da Comiso, il testo in italiano delle *Sette spade* è intonato con l'accompagnamento di organo in uno stile musicale che richiama palesemente la musica operistica del XIX secolo<sup>3</sup>. La melodia è diversa per ogni strofa e alterna parti solistiche a risposte corali. Alcune strofe prevedono anche una introduzione strumentale. Il testo di seguito riportato si riferisce alla *Quarta spada*, ovvero la strofa che descrive l'incontro dell'Addolorata con il Cristo sulla via del Calvario. I primi quattro versi sono cantati da un solista su una melodia in tonalità minore cui segue, nei quattro versi successivi, la risposta corale in maggiore. La conclusione è realizzata con la ripetizione corale dei primi due versi in tonalità minore. Va osservato infine che la struttura melodica che presenta questa strofa rispecchia chiaramente la forma tripartita che solitamente posseggono le marce funebri diffuse nell'Italia meridionale: attacco solenne in minore, parte cantabile in maggiore e conclusione in minore.

*Quale affanno o non provasti  
o gran Vergine Maria  
quando il figlio incontrasti  
con la croce per la via?  
Tu bramasti dargli aita  
ma ti venne proibita.  
Questa fu la quarta spada  
o gran Madre Addolorata.*

<sup>3</sup> Sul *canto delle Sette spade* di Chiaramonte Gulfi si consultino i documenti sonori presenti in Garofalo-Guggino, 1993 (tracce 12, 13, 14).

Licodia Eubea, nel Catanese, le *Sette spade* dell'Addolorata vengono intonate nello stile polivocale (così come il resto del repertorio dei canti di Passione) dai cantori del Santissimo Crocifisso che per antica consuetudine curano i riti musicali della Quaresima e della Settimana Santa. *I setti spati* si cantano all'interno della chiesa dove si custodisce il simulacro dell'Addolorata, durante i *Sittini*, ovvero i sette giorni che precedono il Venerdì di Passione (quello antecedente la Domenica delle Palme), giorno in cui viene celebrata l'Addolorata. Il Venerdì Santo, invece, lo stesso canto è ripetuto nella processione serale che conclude i riti di Passione, mentre i fedeli accompagnano il fercolo dell'Addolorata verso la chiesa del Crocifisso. Un'ulteriore esecuzione avviene il 15 settembre, nuovamente all'interno della chiesa, durante i riti celebrativi che in questo caso assumono una connotazione prettamente festiva. Il canto, dall'andamento risulta piuttosto sostenuto, prevede due voci (realizzate da altrettanti gruppi di soli uomini) che procedono quasi sempre per terze parallele raggiungendo l'unisono soprattutto nelle cadenze conclusive. La struttura armonica e lo stile esecutivo, nel complesso, farebbero ipotizzare una origine colta della composizione, nello stile tipicamente chiesastico (non a caso, a differenza degli altri canti del repertorio polivocale della Passione che si eseguono esclusivamente a cappella, le *Sette spade* possono talvolta essere accompagnate dall'organo o dall'armonium). Ho scelto di riportare anche in questo caso il testo della quarta *spada* così da poterlo mettere a confronto con la relativa traduzione italiana in uso a Chiaramonte Gulfi. Come si osserva i due testi sono quasi del tutto coincidenti sia nella metrica sia nel contenuto poetico.

*Quali affannu nun pruvasti  
o gran Virgini Maria  
quannu a Cristu lu ncuntrasti  
chi la cruci ncoddu avia?  
Ci vulivi dari aiutu  
ma ti vinni pruibutu.  
Chista fu la quarta spata  
o gran Matri Addulurata.*

A Leonforte il canto delle *Sette spade*, oltre a essere eseguito dai confrati nelle diverse celebrazioni in onore dell'Addolorata che hanno luogo nella



chiesa di Santo Stefano, viene anche impiegato nel *Rosario dell'Addolorata*, utilizzando ciascuna delle sette strofe come “misteri” cantati fra una serie e l'altra di avemarie. Il canto viene eseguito coralmemente, all'unisono, di norma senza alcun accompagnamento. Tuttavia, soprattutto durante il Settenario, può essere anche accompagnato dall'organo.

Altri testi poetici incentrati sui sette dolori della Vergine Maria circolano tuttora nell'ambito della devozione popolare, sia nei centri più periferici sia nelle grandi città. Si tratta di composizioni perlopiù in versi che vengono recitati in forma di preghiera o cantati secondo gli usi locali.

## DAI TESTI POETICI ALLE RAPPRESENTAZIONI POPOLARI

**L'**incontro fra il Cristo e la Madre sulla via del Calvario, oltre a **Lessere contemplato fra le cosiddette *spade*** o dolori dell'Addolorata viene anche ricordato nella IV “stazione” della *Via crucis*, la pratica devozionale più diffusa nel tempo di Passione. A partire dal racconto evangelico in cui viene narrato il triste incontro sono stati composti molti testi poetici destinati perlopiù al canto dei fedeli o proposti in forma di preghiera recitata. Nell'ambito della devozione siciliana circolano ancora oggi diversi testi in dialetto o in italiano antico che descrivono in versi brevi la scena e che sono impiegati soprattutto durante la pratica devozionale della *Via crucis*. I testi in italiano appartengono spesso al vasto repertorio narrativo più largamente diffuso anche in altre regioni e giunti attraverso l'opera missionaria dei religiosi (cfr. Toschi 1935).

Il testo che segue si riferisce alla IV “stazione” di una settecentesca *Via crucis* di ambiente francescano ancora oggi cantata in alcune località dell'Isola (fra cui Palazzo Adriano e Misilmeri) durante i venerdì di Quaresima. La più antica testimonianza relativa a questo componimento poetico è stata riscontrata in un libretto del 1794 stampato a Firenze. Il testo presenta una versificazione in ottave di quinari con il quarto e l'ottavo verso catalettici. La versione rilevata in Sicilia possiede una melodia a due voci in tonalità minore e viene di norma accompagnata dall'organo. Lo stile musicale richiama quello delle “canzoncine da chiesa” largamente diffuse nell'ambito della devozione popolare.

*O acerbo incontro  
veggo Maria  
che per la via  
piena di duol  
mira 'l suo bene  
carco di pene  
e lei dolente  
mira 'l Figliuol.*

A Pietro Metastasio è attribuito il testo di un'altra *Via crucis* rilevata a Misilmeri e tuttora intonata nel periodo quaresimale con l'accompagnamento di organo<sup>4</sup>. Si tratta di un componimento poetico in quartine di settenari con l'ultimo verso catalettico, largamente diffuso in tutto il meridione d'Italia (cfr. Giordano 2016, p. 205). Nella IV "stazione" il cordoglio e la compassione nei confronti della Madre Addolorata è ancora più esplicito e viene espresso con l'espedito della narrazione in prima persona. Attraverso il canto accorato, dunque, il fedele viene quasi inserito nella scena e si fa esso stesso narratore del doloroso incontro, ascoltando il pianto della Madonna e la voce rassegnata del Figlio.

*Sento l'amaro pianto  
della dolente Madre  
che gira fra le squadre  
in traccia del suo ben.*

*Sento l'amato figlio  
che dice Madre addio  
più del dolore mio  
il tuo mi passa il cor.*

Un simile procedimento narrativo lo si riscontra nel testo di un'altra *Via crucis* rilevata in alcuni centri siciliani. Anche in questo caso infatti

---

<sup>4</sup> L'attribuzione a Pietro Metastasio è un dato già osservato in libretti a stampa del XIX secolo che contengono il testo della *Via crucis* in questione. Fra tutti menziono qui la stampa più antica finora rintracciata in cui si attribuisce la paternità al poeta cesareo: *Via crucis esposta dal Beato Leonardo da Porto Maurizio [...] con versetti sacri del signor abate Pietro Metastasio*, Roma, Tipografia di Bernardo Morini, 1853.

la descrizione dell'incontro fra Cristo e la Madre è resa in prima persona. A Cianciana, paese dell'entroterra siciliano, sono i cantori della Settimana Santa a intonare nello stile polivocale questi versi durante la processione dell'Addolorata che per tradizione ha luogo il Venerdì di Passione, ovvero quello precedente la Domenica delle Palme. I cantori si posizionano dietro il fercolo dell'Addolorata ed eseguono questo ed altri canti fra una sosta e l'altra della processione [*immagine 2*]. Il cantore che svolge il ruolo di *prima vuci* (prima voce) intona il canto e le altre voci (seconda, basso e terzino) intervengono realizzando accordi quasi sempre completi. Questi i versi rilevati a Cianciana nel corso di una ricerca<sup>5</sup>:

*Aimè che vedo  
 langue Maria  
 che per la via  
 vede il Signor.  
 Aimè faccia ai piedi  
 per udire il tuo dolore  
 il mio tremante cuore  
 resister non potrà.*

L'incontro fra il Cristo carico della croce e la Madre è descritto anche in numerosi canti siciliani della Passione tuttora in uso in molti paesi dell'Isola. Per esempio, nel repertorio dei canti polivocali di Resuttano – piccolo paese interno della Sicilia – sono presenti alcune strofe che descrivono la commovente scena. Vengono infatti intonate in presenta del simulacro dell'Addolorata portato in processione verso il Calvario, ovvero il luogo dove si rappresenta la scena della crocifissione. Un cantore intona il testo integralmente e il coro Il testo poetico è strutturato in ottave di endecasillabi a rima alternata. .

*L'Addulurata Maria chi chiantu fici  
 cuomu ncnuntrà lu so figghiu duci  
 cuomu lu vitti mmienzu di nimici  
 dd'afflitta di Maria spara li vuci:*

---

<sup>5</sup> In realtà i versi rilevati a Cianciana presentano una variazione rispetto alla versione più diffusa del canto che ritroviamo spesso anche in libretti a stampa. Ai fini della comparazione riporto pertanto la versione rilevata in un libretto del 1853 stampato a Roma: “*Ahimè che veggio! / Langue Maria / che per la via / vide il Signor. / Di sangue intriso / e come ucciso / la Madre e 'l Figlio / non ha il dolor*”.

*Qual è lu mali ca me figghiu fici  
o ngrati ca cci faciti tanti strazi?  
Binidicitimi vui Matri nfilici  
ca vaiu a muriri supra la cruci.*

*Ti binidicu caru Figghiu miu  
ca attortamenti sti guai patisci  
cuomu mi lassi sula a la strania  
ca lu me chiantu nun finisci mai.  
Vi pregu Matri nun chianciti cchiù  
ca chistu è statu lu distinu miu  
ppi amari all'omu patisciu sti guai  
ca mi hannu mputiri li Iudìa.*

(L'Addolorata Maria che pianto fece / quando incontrò il suo dolce figlio / quando lo vide in mezzo ai nemici / l'afflitta Maria gridò: / Qual è il male che fece mio figlio / o ingrati che tanto lo straziate? / Beneditemi voi Madre infelice / che vado a morire sulla croce. // Ti benedico caro figlio mio / che a torto questi guai patisci / ora mi lasci sola fra gli estranei / e il mio pianto non finisce mai. / Vi prego Madre non piangete più / questo è stato il mio destino / per amare l'uomo patisco questi guai / stando prigioniero dei Giudei.)

L'esempio di Resuttano offre uno spunto di riflessione sulla più estesa presenza dei canti tradizionali di Passione all'interno delle sacre rappresentazioni che si svolgono in molti centri della Sicilia nei giorni della Settimana Santa<sup>6</sup>. Accanto ai riti che prevedono l'impiego di simulacri (soprattutto del Cristo e della Madonna) coesistono infatti vere e proprie drammatizzazioni (denominate in prevalenza *mortori*, *casazze*, *passioni*) con personaggi in costume che assumono ruoli ispirati alle narrazioni evangeliche. Il canto funge quindi da commento verbale all'interno della scena rituale, accompagnando – insieme alle musiche bandistiche, ai ritmi dei tamburi, ai suoni dei crepitacoli – le azioni più rappresentative della vicenda.

In molti centri della Sicilia la mattina del Venerdì Santo viene rappresentato l'incontro fra il Nazzeno (così è denominato il simulacro del Cri-

<sup>6</sup> Per una più estesa considerazione relativa alle sacre rappresentazioni della Passione in area italiana (con diversi esempi relativi alla Sicilia) fondamentale risulta il contributo di Bernardi 1991. Per la Sicilia, risulta altrettanto utile quanto riportato da Plumari 2009.

sto carico della croce) e la Madre Addolorata. È questo uno dei momenti rituali più attesi dai fedeli: sul piano simbolico l'incontro fra i due simulacri costituisce infatti il consolidarsi di un rapporto diretto fra la comunità dei devoti, stretti attorno all'immagine sofferente della Madre, e il Cristo che si immola per la salvezza di tutti. Ma l'incontro fra i due simulacri – che non a caso avviene di norma nel punto più rappresentativo dell'intero percorso processionale – rappresenta anche il riaffermarsi di rapporti sociali fra membri della stessa comunità che divisi in fazioni (corporazioni di mestieri, ceti sociali, confraternite, gruppi parrocchiali ecc.) gestiscono il culto del Cristo o dell'Addolorata.

A Siculiana, l'incontro fra il Cristo e la Madre avviene nella piazza del paese, mentre le donne che curano il culto dell'Addolorata intonano il canto *Già condannato il figlio*, che descrive la dolorosa scena. Il fercolo del Cristo compie un inchino verso quello della Madre prima di rimettersi in cammino verso il Calvario, dove si rappresenterà la crocifissione.

Un simile rito, la cosiddetta *Giunta*, si svolge anche a Riesi, nel Nisseno, dove al segnale emesso dalle trombe della banda musicale l'Addolorata raggiunge di corsa il simulacro del Cristo chinandosi in avanti per baciargli la mano destra, fra gli spari di fuochi d'artificio e gli applausi dei fedeli, cui segue l'esecuzione della marcia funebre *Una lagrima sulla tomba di mia madre*.

A Ispica, nel Ragusano l'incontro è anticipato al Giovedì Santo, quando viene portato in processione per le vie della cittadina *u Patri à culonna* (Cristo alla colonna) che sulla piazza incontra la Madre Addolorata.

A San Cataldo, centro non distante da Caltanissetta, le statue dell'Addolorata e di san Giovanni evangelista si incontrano con quella del Cristo morto sulla piazza antistante la Chiesa di san Giuseppe: all'inchino dei due simulacri verso quello del Cristo la banda musicale intona la marcia funebre denominata *Chiantu di Maria* (Pianto di Maria), mentre i fedeli restano in raccolto silenzio.

A Raffadali, in provincia di Agrigento, i *lamenti* polivocali intonati dai confrati accompagnano il simulacro dell'Addolorata dalla Chiesa Madre verso la piazza principale del paese dove dal lato opposto giunge il simulacro del Redentore (il Cristo carico della Croce). Il fercolo dell'Addolorata viene quindi chinato verso quello del Cristo, quasi a baciargli il volto (immagine 3). Nel silenzio più assoluto giungono le voci dei cantori che intonano i seguenti versi rivolti all'Addolorata, quasi a volerle anticipare la straziante scena che l'attende al Calvario:

*Già morto lo vedrai  
fra poco tempo breve  
la croce lo riceve  
il figlio tuo Gesù.*

## Riferimenti bibliografici

**Bernardi, Claudio**, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano, 1991.

**Bonanzinga, Sergio**, “Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia”, in: *Archivio Antropologico Mediterraneo*, Palermo, I/VII (2002), n. 5-7, pp. 181-190.

**Bonanzinga, Sergio**, “Riti musicali del cordoglio in Sicilia”, in: *Archivio Antropologico Mediterraneo*, Palermo, XVII (2014), n. 16, pp. 113-156.

**Buttitta, Antonino**, “Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi”, in: *Annali del Museo Pitrè*, Palermo, VIII-X (1960), pp. 149-236.

**Buttitta, Antonino**, *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di Melo Minnella, Grafindustria, Palermo, 1978.

**De Martino, Ernesto**, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre nel mondo antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958.

**Eliade, Mircea**, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1973.

**Emmolo, Saveria Maria**, *Dal pianto di Maria alle glorie della Resurrezione. Tradizioni musicali per la Settimana Santa e per l'Addolorata a Comiso*, tesi di laurea magistrale in Musicologia, Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo, 2010.

**Garofalo, Girolamo, y Guggino, Elsa**, *Sicily. Music of the Holy Week*, CD Auvidis-Unesco, D 8210, 1993.

**Giordano, Giuseppe**, “A trucculata di Misilmeri”, in: *Bollettino della Nastro-*

*teca della Regione Siciliana*, t. II, Palermo, 2008, pp. 85-92.

**Giordano, Giuseppe**, “Stabat Mater di tradizione orale in Sicilia”, in: *Archivio Antropologico Mediterraneo*, t. XII/XIII, Palermo, 2011, n. 13, pp. 131-146.

**Giordano, Giuseppe**, *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2016.

**Giordano, Giuseppe**, “Pratiche musicali e conflitti rituali in Sicilia”, in: Amendola, Nadia, e Sciommeri, Giacomo (a cura di), *Conflitti. Arte Musica Pensiero Società*, Universitalia, Roma, pp. 161-174, 2017a.

**Giordano, Giuseppe**, *Ah! Nun cantu cchiù comu cantava. Tradizioni musicali ad Alimena fra memoria e contemporaneità*, Qanat, Palermo, 2017b.

**Giordano, Giuseppe**, “Il canto della Settimana Santa”, in: *La cultura tradizionale in Sicilia*, Perricone, Rosario (a cura di), *Forme, generi, valori*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2018, pp. 191-209.

**Guggino, Elsa**, *I canti degli orbi. 1. I cantastorie ciechi a Palermo*, Folkstudio, Palermo, 1980.

**Guggino, Elsa**, *I canti degli orbi. 2. I quaderni di Zu Rusulinu*, Folkstudio, Palermo, 1981.

**Guggino, Elsa**, *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, con trascrizioni musicali di G. Garofalo e G. Pennino, Folkstudio, Palermo, 1988.

**Macchiarella, Ignazio**, *I Canti della Settimana Santa in Sicilia*, Folkstudio, Palermo, 1993.

**Plumari, Angelo**, *Le espressioni di religiosità popolare nella Settimana Santa in Sicilia*, Città Aperta Edizioni, Troina (Enna), 2009.

**Toschi, Paolo**, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Olschki, Firenze, 1935.



*La giunta del Venerdi Santo.  
(Riesi, 2015)*



*L'incontro fra  
il Redentore e  
l'Addolorata.  
(Raffadali, 2014)*



*I cantori accom-  
pagnano il fercolo  
dell'Addolorata  
(Cianciana, 2013)*



# RECEPCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE LA CALLE DE LA AMARGURA

HISPANOAMÉRICA Y TERRITORIOS ESPAÑOLES DE  
ULTRAMAR EN EL SIGLO XVIII

---

Ángel Guisado Cuéllar  
*Doctor en Artes y Humanidades*

## RESUMEN

**E**n la iconografía religiosa hispanoamericana, la “Calle de la Amargura” no aparecerá como un conjunto escultórico o pictórico en los territorios de la expansión hispánica en la misma forma que se asentará en la España peninsular por evitar la confrontación cultural con las civilizaciones prehispánicas. La progresiva evangelización católica, de la mano de diferentes congregaciones religiosas encontrará formas nuevas para transmitir ese momento de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. A lo largo de los siglos XVII y XVIII se irá introduciendo este momento del Vía Crucis de una manera indirecta: bien sea durante las procesiones con los “encuentros” entre los pasos individualizados de Jesús Nazareno y su Madre Dolorosa en determinados momentos o en otras manifestaciones que encontrarán su origen en la iconografía andaluza pero adaptándose a la mentalidad de las poblaciones nativas.

**L**a iconografía religiosa que se desarrolla en los territorios americanos bajo el control de España y Portugal, en el período que transcurre desde el siglo XV al XIX, va a estar determinado por diferentes cuestiones ideológicas y prácticas, más allá de lo puramente religioso y estético<sup>1</sup>.

Es evidente que existe un traslado y transmisión de la religiosidad de los españoles que se instalan en América y que la evangelización es un hecho. Pero no podemos perder de vista que los métodos catequéticos y la expresión popular de la fe será muy diferente y determinada por el sujeto o receptor de la contemplación del fenómeno religioso.

Dicho de otra manera, podemos extraer tres postulados: primero, la expresividad religiosa del español de origen no será igual a la del nativo o la del criollo, hasta casi el final de la presencia de la monarquía española en el continente.

Y podemos señalar que todavía, en el siglo XXI, siguen existiendo notables diferencias en las manifestaciones religiosas en el ámbito rural o en las fiestas más impregnadas de rasgos prehispánicos.

El segundo postulado que podemos apreciar es que las manifestaciones artísticas de ámbito privado y que reciben culto en los domicilios difiere bastante en sus preferencias si atendemos al origen del propietario de aquel cuadro, escultura, grabado, libro o partituras en lo referido a las cuestiones religiosas.

Y el tercer postulado podemos fijarlo en que las diferencias en las formas estéticas y su significado van a diferir mucho en consonancia con las órdenes religiosas que se encarguen de la propagación de la fe católica en un determinado territorio (ya sea región, ciudad, parroquia o aldea).

Esta introducción es necesaria porque condiciona nuestro acercamiento a la manera de entender este pasaje de la “Calle de la Amargura” en Hispanoamérica o en las otras provincias ultramarinas españolas.

Evidentemente, no tenemos espacio suficiente para profundizar como nos gustaría en la extraordinaria riqueza artística y devocional que la historia común nos ha legado, pero trataremos de realizar una aproximación resumida que nos permita situarnos en las claves de este patrimonio cultural y religioso que nos reunió en el Congreso en cuyas actas se publica este trabajo.

---

<sup>1</sup> SCHENONE, H., *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo, Buenos Aires, 1998.*

El encuentro entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo necesitó de nuevos códigos de intercambio y comunicación a través del Derecho de Indias, la arquitectura, la pintura, la escultura y la música, el teatro, etc., puesto que los españoles habían llegado con vocación de permanencia<sup>2</sup>.

Respecto al arte, en sus diferentes formas, parece poder afirmarse que las temáticas preferidas en América son: escenas de la familia de Jesucristo, santos y santas, advocaciones de la Virgen y crucificados.

Este repertorio de temas tan concreto tiene una lógica fundamentada en ese encuentro entre dos mundos muy diferenciados que estaban destinados a fundirse, pero que necesitaban un lenguaje expresivo que no violentase la percepción del indígena adherido a unas creencias asociadas a la naturaleza o a un politeísmo de muy difícil equivalencia a la religiosidad ibérica.

Aquellos pasajes de la vida de Jesucristo que implican violencia o sometimiento, no tendrán protagonismo en la pintura o escultura excepto en ocasiones muy concretas y a excepción de la inevitable escenificación del Calvario y la crucifixión.

Varias explicaciones pueden ayudarnos a comprender esta situación. Por una parte, la evangelización trata de mostrar aspectos amables y afectivos que aporten confianza a los nativos que observan una fisonomía a la que no están acostumbrados (rasgos mediterráneos, piel blanca, barba, etc.) y un relato de contenido sobrenatural que no concuerda con sus creencias ancestrales.

Para un pueblo que venera a los fenómenos naturales, que ofrece sacrificios y que se rige por su conciencia de inferioridad humana ante las divinidades a las que hay que agradecer, no era sencillo que asimilase una divinidad humanizada personificada en un personaje exento de poderes mitológicos.

Bien es cierto que los españoles peninsulares podían haber significado, inicialmente, esos seres divinizados llegados del más allá de su mundo para demostrar su furia (con su armamento de pólvora y corazas impenetrables) y su aparente inmortalidad, pero esa primera impresión en los indígenas no pudo durar demasiado al comprobar que eran mortales, que padecían, que sufrían y que también se mostraban sumisos ante divinidades que les eran incomprensibles.

Sin poder pormenorizar la introducción de la religión católica en los diferentes pueblos americanos (cada uno con sus peculiaridades), debemos

---

<sup>2</sup> GARCÍA-HUIDOBRO, J., "El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el Derecho", en revista *Atenea*, n° 157, 2018, pp. 181-199.

atender a los tres postulados que apuntamos con anterioridad y añadir que la Iglesia -como entidad indisoluble con la presencia hispana- se representa igualmente como una nave que procede del horizonte y que se hace presente en el continente<sup>3</sup>.

Las primeras imágenes devocionales están vinculadas a la Virgen María, con una simbología que discurre con paralelismo entre la Madre Iglesia y la Madre protectora de las flotas y sus tripulantes. Por supuesto que la cruz será relevante, pero al poder ser representada esquemáticamente, no será lo más llamativo para los indígenas que la observarían de una manera mucho más críptica.

Las copias en madera o grabados de las imágenes marianas (principalmente de origen andaluz) serán las primeras en ser popularizadas. Por otra parte, la bula *Romanus Pontifex* uniría desde 1511 hasta 1546 a las primeras diócesis en tierras americanas como sufragáneas de la sede sevillana.

Así, puede comprenderse también que los prelados que debían ser consagrados en Sevilla estuviesen influenciados también por la estética y devociones de la capital hispalense. La profusión de devociones marianas en el territorio americano es muy superior cuantitativamente a la de imágenes cristíferas de renombre.

Sin embargo, la manera de contemplar la pasión de Cristo estará absolutamente influenciada por la Semana Santa andaluza occidental (en especial, con las costumbres y rituales de Sevilla o Cádiz). La devoción a la imagen de Cristo no tendrá una función tan estática como la de la Virgen.

La iconografía de Jesucristo se plantea como una devoción que va a tener su protagonismo en la memoria de la Semana Santa y con festividades con una fuerte carga popular unida a la de la propia religiosidad.

Las imágenes más conocidas de Jesucristo en América y territorios ultramarinos serán las que lo representan en su momento del camino hacia el calvario cargando la cruz o una vez crucificado. Es decir, podemos resumir muy sucintamente que el Jesucristo “americano” va a ser representado mayoritariamente como el “Nazareno caminante” o como el “Cristo Crucificado”, sin apenas ejemplos de representaciones de la escena del Calvario reuniendo a los demás personajes tradicionales de la Pasión en su origen andaluz. La Virgen dolorosa, San Juan, etc., al pie de

---

<sup>3</sup> LÓPEZ GUZMÁN, R., y MONTES GONZÁLEZ, F. (coord.), *Religiosidad andaluza en América. Repertorio Iconográfico*, Universidad de Granada, Granada, 2017, pp. 17 y ss.

la Cruz no suelen aparecer como conjuntos escultóricos si buscamos su representación tridimensional.

A pesar de lo expuesto anteriormente, no podemos decir que la iconografía de la “Calle de la Amargura” no esté presente en América. Hay que puntualizar que lo es de forma indirecta. El protagonismo devocional lo va a tener una imagen singularizada de una imagen de Cristo caminante cargando la Cruz pero se encontrará con su Madre en la procesión de Semana Santa.

Así será más fácil localizar ejemplos de “encuentros” de pasos o imágenes sobre andas que escenifican una calle de la Amargura que propiamente conjuntos escultóricos que hayan sido planteados para ser expuestos al pueblo en su composición agrupada. Las imágenes individuales americanas con fuerte tradición devocional, serán -en la mayor parte de los casos- imágenes que habían sido concebidas para una veneración por sí misma y no en una combinación con otras.

Por otra parte, una de las formas más comunes para la representación del viacrucis en la Semana Santa vendrá dada por las procesiones que tratan de reproducir teatralmente lo que sucedió en Jerusalén, donde los aldeanos representan a los personajes de la Pasión en una puesta en escena que se repite cada año.

Tampoco podemos olvidar que existen numerosos ejemplos de sincretismo religioso donde quizás se desvirtúe, en cierta forma, esa representación de la Pasión en favor de una lucha del bien contra el mal, como en el caso de Tewelichic (en Chihuahua).

En este ejemplo mexicano de Tewelichic, la Semana Santa es representada por el pueblo rarámuri en un sincretismo original entre la cultura prehispánica y la Iglesia católica. La Semana Santa se transforma en una lucha entre los “aliados de Dios” (*soldados*) contra los “guerreros del diablo” (*fari-seos* o *chabochis*) mientras los pascoleros bailan alrededor.

Ante la imposibilidad de un desglose pormenorizado por países o regiones, vamos a limitarnos a señalar algunos ejemplos significativos con algunas anotaciones que nos permitan comprender la visión iberoamericana de lo que en el Viejo Mundo podemos entender como la “Calle de la Amargura”, y una vez que ya hemos citado a Tewelichic como el mayor ejemplo del sincretismo que pueda considerarse como el más alejado a nuestra visión.

Resulta interesante detenernos en Popayán (Colombia) y en su procesión del Jueves Santo. Allí se rememora la *Via crucis* y podemos identificar a

su vez, de forma simultánea, a imágenes individualizadas, conjuntos escultóricos y auténticos dioramas a escala natural.

Empecemos señalando que se denomina *Procesión del Santo Cristo de la Vera Cruz* y que aglutina esculturas de muy diferentes épocas y autores, pero vamos a detenernos en las del marco temporal del siglo XVIII.

De esta época proceden precisamente las imágenes de San Juan Evangelista, María Magdalena, Verónica, el Señor con la Cruz a cuestas, el Señor del Perdón, el Santo Cristo de la Vera Cruz (adjudicado a Juan Martínez Montañés aunque con fecha contradictoria) y la Madre Dolorosa.

Esta procesión es un ejemplo de lo que en Andalucía podemos definir como “magna”, y que se compone con la suma de aportaciones de todas las cofradías de la ciudad<sup>4</sup>. Curiosamente, goza de un léxico propio que puede encontrar paralelismo con la Semana Santa andaluza: así encontramos el término “carguero”, equivalente al “cargador” o “costalero”; “sindicó”, que puede considerarse como el “fiscal” o “mayordomo” de la procesión una vez que cada cofradía sale de su templo y se incorpora a la procesión.

Aunque la Semana Santa popayana comienza el “Jueves de Dolores”, nos hemos centrado en el Jueves Santo por poder identificar perfectamente el ejemplo de representación de los personajes de la “Calle de la Amargura” en la misma fecha que la gaditana cofradía de Afligidos.

Curiosamente, será la festividad del Amo Jesús (también llamado Jesús Nazareno de Puelenje) en el último fin de semana de agosto, en torno a una imagen del XVIII (vinculada a la escuela quiteña de José Olmos o del Padre Carlos)<sup>5</sup>, la que goza de un protagonismo fundamental en la religiosidad popayana.

Como indicamos anteriormente, la devoción popular manifestada a las imágenes de Jesucristo en su Pasión no se limita a la Semana Santa. Es decir, quizás las procesiones más multitudinarias y famosas en torno a una determinada advocación del Nazareno no se circunscriben a la fecha tradicional en Andalucía, sino que gozan de protagonismo y devoción popular en fechas muy diferentes.

Quizás un ejemplo muy característico sea el de la *Fiesta del Nazareno de Caguach* en Chiloé (Chile) y que se celebra el veintitrés de agosto. Es una

<sup>4</sup> UNESCO, *Las procesiones de Popayán. Culture Sector, 2010.*

<sup>5</sup> CAICEDO OSORIO, Amanda, *Construyendo la hegemonía religiosa: los curas como agentes hegemónicos y mediadores socioculturales (Diócesis de Popayán, siglo XVIII)*, Universidad de los Andes, 2008, pp. 207 y ss.

fiesta en torno a una imagen del siglo XVIII con una historia azarosa que bien merecería una novela épica, puesto que formaba parte de un conjunto escultórico destinado a representar toda la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús. Algunos autores encuentran los referentes para esta imagen en el Cristo de los Milagros limeño y en las remotas cofradías andaluzas (señalando expresamente a la del Nazareno de Cádiz)<sup>6</sup>.

Uno de los ejemplos de procesiones de “encuentro” lo podemos localizar en Lima (Perú) durante el Miércoles Santo, en que procesionando por separado las imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores, ambos convergen para ubicarnos en aquella “Calle de la Amargura” que nos remite a Jerusalén.

Aunque, sin duda, el protagonista de la Semana Santa -y de la devoción católica- en Lima es el Cristo Moreno o Señor de los Temblores (más conocido como el Señor de los Milagros)<sup>7</sup> o el Sermón de las Siete Palabras (tan extendido en Cádiz y cuyo origen limeño debemos al jesuita Padre Castillo). El Señor de los Milagros no puede desvincularse del lienzo de Nuestra Señora de la Nube, puesto que sería incorporada al reverso de las sagradas andas el 20 de octubre de 1747<sup>8</sup>.

Aunque lo habitual es encontrar a imágenes de Jesús Nazareno que se ven acompañados por otras imágenes en pasos separados, debemos señalar el caso de Guatemala, donde los pasos son de dimensiones extraordinarias -de mucho mayor tamaño que los denominados *tronos* malagueños- y en los cuales se puede observar a la escultura como si estuviera verdaderamente en una calle.

Entre ellos, debemos destacar a Jesús Nazareno de la Merced, en la ciudad de Guatemala, imagen manufacturada a mediados del XVII, pero que no sería consagrada hasta agosto de 1717 y cuya devoción es inigualable en el país centroamericano.

El Cristo Negro de Portobelo (Panamá) es otra de las representaciones iconográficas de un Jesús Nazareno donde se pierde la leyenda católica con la necesidad de evangelizar una zona de fuerte significación para los cultos prehispánicos.

<sup>6</sup> SALDÍVAR, J. M., “Etnografía histórica del Nazareno de Caguach en Chiloé (Chile)”, en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, nº 33, 2017, pp. 77-88.

<sup>7</sup> ROSTWOROWSKI, M., *Pachacámac y el Señor de los Milagros*, Lima, 1992.

<sup>8</sup> BANCHERO CASTELLANO, R., *La verdadera historia del Señor de los Milagros*, Lima, 1976.

Aunque se cita como más segura la datación a fines del XVII, será en el siglo XVIII cuando su devoción se desarrolle, coincidiendo con el esplendor económico de la zona y su población. La explicación de la presencia de la imagen en Portobelo se vincula con la leyenda de que la escultura fue rescatada de un naufragio (o que llegó en un barco que recalaba huyendo de un temporal) y que la Providencia no permitió que la imagen continuase viaje hacia Colombia porque se desencadenaba una tempestad cada vez que se iba a iniciar de nuevo la singladura, tomado como señal divina que la imagen debía quedarse para siempre en Portobelo.

La devoción del pueblo panameño (y de territorios circundantes) por esta imagen es muy superior a cualquier otra y está acompañada de la polémica provocada por el cumplimiento de las penitencias o “mandas”, donde pueden contemplarse penitentes acompañando al Nazareno mientras que sufren heridas en las extremidades o rodillas (por caminar descalzos o de rodillas), por autoflagelarse o las quemaduras por los cirios encendidos durante la larga jornada sin librarlos de la cera excedente o salpicada en zonas sensibles.

Así mismo, la tradicional presencia de cantantes famosos o personalidades internacionales vinculadas con la prensa de ocio, no ha contribuido a una mayor mesura en las manifestaciones de devoción fuertemente criticadas por amplios sectores de la sociedad panameña.

Aunque exceda del ámbito hispanoamericano, creemos que no podemos obviar el caso del *Nazareno Negro* de Manila, donde se desarrolla una procesión con un “encuentro” que ha llegado a tener entidad propia a través de la historia.

Esta imagen (aunque realmente deberíamos hablar de dos, puesto que se mandó hacer una réplica y las dos contienen alguna parte de la primigenia) sale en procesión tres veces al año. Las dos ocasiones que nos interesan son las del nueve de enero (festividad del Nazareno) y la del Jueves Santo.

En ambas ocasiones, cuando el Nazareno pasa por delante de la Basílica de San Sebastián, colocan en el atrio de la iglesia citada a la imagen de Virgen del Carmen (la otra devoción mayoritaria de Manila) y se produce el *Dungaw* (“la mirada”), lo que constituye la recreación de la Calle de la Amargura.

Aunque en la procesión de enero son frecuentes las estampidas y los asistidos por asfixia, la procesión del Jueves Santo destaca por su recogi-



miento y silencio, constituyendo ambas ocasiones un contraste absoluto hasta el punto de ser difícil reconocer que se trate de la misma devoción.

Tanto el Nazareno como la Virgen del Carmen son imágenes procedentes del *Galeón de Manila* -razón por la que lo citamos-, cuya devoción fue incrementada por medio de los agustinos recoletos y que tomaron sus verdaderas señas de identidad con la configuración urbana del siglo XVIII.

Consideramos que estas muestras de la riqueza devocional hispanoamericana y filipina pueden servirnos de acicate para una mayor aproximación a una realidad heredada de España y que no concluyó con el fin de la presencia política hispana. La religiosidad iberoamericana goza de un pasado común pero está integrada por el intercambio generoso y no cerrado todavía.

Hay autores que ya han desarrollado estudios monográficos en que se demuestra perfectamente que esa comunidad de sentimientos religiosos no ha concluido, puesto que se sigue observando que crece el número de encargos de réplicas de imágenes de gran carga devocional en Andalucía a imagineros españoles para poder extender su culto en América, pero, en esta ocasión, demandada por los propios americanos.

Si en el siglo XV comenzó un camino de evangelización que procedía de Europa y llegaba a América, hoy podemos afirmar que no se trata de una imposición ni “colonización ideológica”, si no de una comunidad y convivencia de creencias con el mismo sustrato.

## Bibliografía básica

**Banchero Castellano, R.**, *La verdadera historia del Señor de los Milagros*, Lima, 1976.

**Caicedo Osorio, Amanda**, *Construyendo la hegemonía religiosa: los curas como agentes hegemónicos y mediadores socioculturales (Diócesis de Popayán, siglo XVIII)*, Universidad de los Andes, 2008.

**García-Huidobro, J.**, “El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el Derecho”, en: revista *Atenea*, nº 157, 2018.

**López Guzmán, R., y Montes González, F. (coord.),** *Religiosidad andaluza en América. Repertorio Iconográfico*, Universidad de Granada, Granada, 2017.

**Rostworowski, M.,** *Pachacámac y el Señor de los Milagros*, Lima, 1992.

**Saldívar, J.m.,** “Etnografía histórica del Nazareno de Caguach en Chiloé (Chile)”, en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, nº 33, 2017.

**Schenone, H.,** *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, 1998.

**Unesco,** *Las procesiones de Popayán*, Culture Sector, Popayán, 2010.



Semana Santa en Tewelichic o la lucha de soldados contra chabochis. Méjico.



Cristo Negro de Portobelo en Panamá.



Procesión del Cristo de la Veracruz en Popayán de Colombia



Señor de los Milagros. Lima, Perú.



Nazareno Negro antes del *dungaw* o la mirada a la Virgen del Carmen de Manila, Filipinas



Virgen del Carmen antes del *dungaw* o la mirada al Nazareno Negro de Manila, Filipinas

# LA PASIÓN DEL SEÑOR DE LA MANO DE MARÍA

EN LA MÍSTICA DE LA SIERVA DE DIOS MARÍA DEL  
SOCORRO ASTORGA LICERAS, O. M.

---

**Antonio Jesús Jiménez Sánchez**  
**Miguel Norbert Ubarri**  
*Grupo de Investigación Crisol Maláguide,*  
*Universidad de Málaga*

## RESUMEN

**E**sta ponencia trata sobre la historia de una mística que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX, y que tuvo profundas experiencias sobre la Pasión del Señor. En la primera parte situamos el contexto histórico de la ciudad de Archidona que la vio nacer y crecer personal y espiritualmente. La sierva de Dios María del Socorro Astorga Licerias profesó en el monasterio de Jesús María de dicha localidad como monja de la Orden de los Mínimos de san Francisco de Paula.

En la segunda parte tratamos las contemplaciones místicas que tuvo de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Profesó una profunda devoción a su Madre, la Virgen de los Dolores, a la que cariñosamente llamaba “*Mi Dulce Madre*”. Destaca la presencia de la Virgen en todo el itinerario de la Pasión. La Virgen es intercesora, seguidora de Cristo y partícipe de los méritos de la Redención.

Contrario a la piedad popular, que considera a la Virgen como un primer peldaño para llegar a Cristo, la Sierva de Dios tiene presente a María en todo su itinerario espiritual y personal. Aunque no menciona de manera explícita el encuentro

de Jesús y María camino del Gólgota en sus contemplaciones de la Pasión, la Virgen está presente espiritualmente desde la Oración en Getsemaní hasta la Cruz.

## CONTEXTUALIZACIÓN ESPACIAL: LA CIUDAD DE ARCHIDONA

**L**a ciudad de Archidona, situada en la provincia de Málaga, se emplaza sobre una encumbrada y desabrida sierra bañada por el río Guadalhorce. Sus tierras son fértiles en olivares y cereales y en menor medida, en vid y árboles frutales.

El origen de Archidona se remonta a la Prehistoria, como lo manifiestan los hallazgos de importantes restos arqueológicos que se remontan al Paleolítico. Los primeros asentamientos importantes en la zona los realizaron los túrdulos en el año 1500 a.C.

Más tarde los fenicios le dieron el nombre de *Escua*, que en lengua púnica quiere decir «cabeza principal» y se cree que fueron éstos los que iniciaron el trazado de las murallas, convirtiendo este núcleo en uno de los más difíciles de conquistar a lo largo de la historia. Para los cartagineses fue un importante centro estratégico. Reforzaron sus murallas y tuvo cierta importancia en la guerra entre romanos y cartagineses.

Bajo la dominación romana, Archidona fue denominada Arx Dómina. Durante la dominación musulmana pasó por diversas etapas. La llamaron Medina Arxiduna, de donde deriva el nombre actual.

Precisamente es en Archidona donde tiene lugar el comienzo de una de las épocas más brillantes y cultas de la historia de España con la implantación de la dinastía Omeya en Andalucía. Tras la proclamación de Abderramán I, en el año 755, como emir de Córdoba, Archidona, dependiente de éste, fue capital de la Cora de Rayya (que venía a coincidir aproximadamente con los límites actuales de la provincia de Málaga).

Otros de los hechos destacados de la historia de este municipio es que fue centro de la rebelión de los muladíes y bereberes, mejor conocida como la sulevación de los mozárabes, a finales del siglo noveno y principios del décimo, encabezada por el muladí Omar Ben Hafsun, quien la convirtió en plaza fuerte.

En el año 907 fue conquistada de nuevo por el emir Abd Allah. Y tras la caída de Bobastro, fortaleza centro de la rebelión de Omar Ben Haf-

sún, en manos de Abderramán III en el año 928, la comarca conoció una época de riqueza, fomento del comercio, la industria y la agricultura.

Sin embargo, esta época de esplendor terminaría con el desmembramiento político y económico que supuso el período histórico conocido como de los Reinos de Taifas. Así, a finales del s. XI las tierras dependientes de la villa se encontraron abandonadas y empobrecidas.

Hacia 1238 pasó a depender del reino nazarí de Granada. Y otra vez Archidona vivió un momento de florecimiento y auge, motivado especialmente por el comercio de la seda. Pero, tras el desorden político de los reinos de taifas, Archidona y Antequera sufrieron un gran declive, llegando incluso a la destrucción de las murallas de Archidona. Todo esto vendría a romper la línea de crecimiento de toda la comarca.

A principios del siglo XIV los cristianos inician sus expediciones por este territorio, que se convierte en zona fronteriza, con lo cual sus campos serán periódicamente saqueados.

La inestabilidad política y la decadencia del Reino de Granada llegan su fin en el año 1462, con la conquista del castillo almohade por don Pedro de Girón, maestre de Calatrava<sup>1</sup>.

Al año siguiente, 1463, el Rey Enrique donó la villa al hijo del conquistador, Alonso Téllez Girón, lo que fue confirmado en 1478 por los Reyes Católicos en la persona de Juan Téllez Girón, por lo que quedó ligada al señorío de los Téllez Girón, Condes de Ureña y luego Duques de Osuna a partir de 1562, hasta la extinción del Antiguo Régimen.

En la Edad Moderna, el núcleo urbano se fue desarrollando, desbordando la llamada Villa Alta, y expandiéndose por la falda del Cerro de Gracia, Villa Baja o arrabal, centro de la actual ciudad, donde en 1519 se erigió la Parroquia de Santa Ana. En 1547 se fundó el convento de Santo Domingo de dominicos, en 1555 el de mínimas de Jesús María, del que trataremos en el siguiente epígrafe, y en 1556 el de la Victoria de Mínimos, fundaciones a las que hay que sumar varias ermitas.

---

<sup>1</sup> Pedro Girón nace en Belmonte (Cuenca) en 1423. Segundo hijo de Alfonso Téllez Girón y Vázquez de Acuña y de María Pacheco. Es hermano del famoso marqués de Villena, Juan Pacheco, y, por lo tanto, sobrino de Alonso Carrillo, el arzobispo de Toledo. Estuvo sirviendo en casa de Álvaro de Luna como paje junto con su hermano, y, luego, gracias al condestable, entró en la corte de Juan II como paje del príncipe Enrique. Lo mismo que le ocurrió a su hermano Juan, su carrera dentro de la corte fue rápida y espectacular.

## MONASTERIO MÍNIMO DE JESÚS MARÍA, DONDE SE FORJÓ LA SIERVA DE DIOS MARÍA DEL SOCORRO ASTORGA LICERAS

**P**ara la elaboración de este epígrafe me voy a centrar en el libro que editó la Federación de las Monjas Mínimas de España, titulado *Los Monasterios Federados y su Historia hasta el año 1956*, un magnífico estudio pormenorizado realizado por las hermanas mínimas sor Encarnación Marcos, O. M., y sor Magdalena López, O. M.

El monasterio de Jesús María, ubicado en la localidad archidionense de Málaga, donde se cultivó espiritualmente la Sierva de Dios Madre María del Socorro, se fundó el dieciocho de enero de 1555 sobre la pequeña ermita de Jesús y María. Es de ahí donde toma el nombre dicho monasterio e iglesia.

Las dimensiones del monasterio y de la iglesia se deben gracias a los terrenos que cedieron los Condes de Ureña, Juan Téllez Girón, camarero y notario mayor del emperador Carlos V, y su esposa María de la Cueva, correspondientes a un palacio limítrofe a la pequeña ermita originaria, por el gran fervor que le profesaban a san Francisco de Paula. Este acuerdo primero se llevó a cabo con hermanas mínimas procedentes del convento de Andújar, siendo provincial fray Francisco de Baeza.

Los Condes de Ureña, después Duques de Osuna, fueron patronos de este convento hasta tiempos relativamente recientes. La dotación que entregó, según se recoge en los legajos, para su mantenimiento fue de 30 fanegas de trigo y 15.000 maravedíes por año, renta que resultó pronto insuficiente por el paso del tiempo, y consta en una provisión de 1562, que se conserva en el archivo de la comunidad. Dichas provisiones fueron posteriormente remozadas, primero por su hijo en 1592 y luego por su nieto en 1599.

Desde sus principios el monasterio creció maravillosamente en aumentos espirituales y temporales. Un indicio de esto lo vemos en que en 1564 la comunidad compró un remanente de agua (pozo) para su utilidad por veinticuatro fanegas de tierra.

Sin embargo, este florecimiento no en miembros, sino económico, del monasterio, hará mella a comienzos del siglo XVII. Llevaron a las monjas a tener que solicitar del cabildo que les prestara treinta fanegas de trigo para poderlas explotar y subsistir.



El cabildo decidió cederle veinticuatro, pero con la condición de que el fiador fuese Lorenzo Fernández, mayordomo de dicho convento, e hipotecándose las treinta fanegas de trigo que el duque de Osuna les acostumbraba a dar anualmente.

La situación empeora al perdurar la falta de limosna por parte del patronazgo. Esto lleva a la comunidad mínima a una situación de precariedad absoluta. En 1797 la propia correctora del convento de Jesús María de Archidona escribe una carta al Conde de Ureña recordándole lo importante y necesaria que era para ellas y su subsistencia la limosna de él. Dice así:

*“Señor, esta comunidad de religiosas desea con todo afecto que vuestra excelencia logre continuados aumentos de perfecta salud.*

*Ha tenido esta comunidad noticia como vuestra excelencia ha mandado detener la limosna y situado que desde el señor conde de Ureña su casa ha dado a este convento y debemos poner en la consideración de vuestra excelencia, cómo mediante este situado se ha podido mantener y faltándole es preciso llegue su fin por sus pocos medios y en la grandeza de vuestra excelencia, esperamos ha de ampararnos mandando que continúe esta limosna que esperamos en nuestro Padre San Francisco de Paula ha de favorecer a quien a sus hijas ampara si quedara expresado en estas cartas escritas a vuestra excelencia los aumentos que esta ilustre casa se merece a quien nuestro Señor dé en su grandeza, como puede deseo de menester. Archidona 1 de enero y de 1697. B.M. de vuestra excelencia, sus humildes siervas”<sup>2</sup>.*

Nos situamos ya a finales del s. XVIII, concretamente en el año 1790. Con el ahorro de las dotes de las religiosas que iban entrando compraron las casas colindantes al pequeño palacio que les dieron los Condes de Ureña, con el fin de edificar el convento, pero no pudieron hacer más que la fachada y la torre de la iglesia bajo la dirección y gobierno de los maestros Francisco de Astorga Frías (padre de Madre María del Socorro Astorga) y Antonio González Sevillano, vecinos de la villa de Archidona.

El coste de la misma fue de 90.129 reales y 2 maravedíes. La fachada se realizó en 1797, costando 81.959 reales y 4 maravedíes. Mientras que el interior del monasterio quedaría constituido por un grupo de casas adosadas a niveles desiguales y comunicadas unas con otras mediante escalones.

En 1801 se construyó la enfermería que es otro segundo convento según dispone la santa regla.

---

<sup>2</sup> MARCOS, Encarnación, y LÓPEZ, Magdalena, O. M., Las Hermanas de la Orden de los Mínimos. Los Monasterios Federados y su Historia hasta el año 1956, Federación de las Monjas Mínimas de España, Daimiel 2006, pág. 149.

Sin embargo, cabe resaltar el dato más valioso de la Comunidad en esta centuria del XIX, que es la decisión comunitaria de abrazar la vida común y la observancia pura de la Regla que se conserva en el archivo de la comunidad mínima de Archidona.

Esta decisión comunitaria era fruto de anhelos de fidelidad y daría una profunda vivencia de la vida mínima en esta comunidad que por esta época podemos comprobar que era numerosa.

Así, en dos pergaminos escritos por la comunidad que se encontraron dentro del cuadro de la Virgen de Gracia, patrona de Archidona, podemos ver su gran amor mariano y las firmas de las veintitrés miembros que componían la comunidad el año 1825 y el año 1842.

Algo que llama la atención es que el monasterio ya pasa a llamarse con el título de Jesús María del Socorro: *“Archidona 24 de Marzo de 1825, Convento de Religiosas Mínimas Título de Jesús María del Socorro. Entró esta Sagrada Imagen en este claustro lunes Santo día de la fecha; y su Esclava la que esto escribe es la M. Sor Ana María de los Dolores Millet y del Castillo levantó la lámina, por un prodigio de Ntra. Señora de Gracia. La colocó en la urna del coro (sacan a Ntra. Madre Dolorosa), donde estuvo hasta el Sábado Santo, 2 de Abril de otro año. Se le limpió la urna y el obsequio que cupo se hizo...”*<sup>3</sup>.

En este monasterio de Jesús María es donde se cultivó la Madre María del Socorro Astorga Liceras. Y de este mismo cenobio diría el propio beato fray Diego José de Cádiz cuando lo visitó: *“...Padre Síndico, vengo lleno de asombro pues no es un convento de religiosas el que he visto, es un relicario que encierra preciosa joyas de virtud...”*

## BIOGRAFÍA DE MADRE MARÍA DEL SOCORRO ASTORGA LICERAS, O. M. (1769-1814)

**M**aría Claudia Josefa Astorga Liceras nació el treinta de octubre de 1769, en Archidona, Málaga. Fueron sus padres Francisco de Astorga Frías y María Rosa Liceras de la Cueva. Habían contraído matrimonio el veintiocho de febrero del año 1768 y fue María, su primogénita, quien vino a alegrar la felicidad del hogar.

<sup>3</sup> Ibidem., pp. 163 ss.

Aquel mismo año, en noviembre, Francisco de Astorga Frías solicitó al Consejo de Archidona un solar que había en la plaza de la iglesia para edificar su casa. Allí pasó María su infancia y juventud. Francisco de Astorga era un gran maestro alarife que construyó su vivienda y otras muchas obras maestras como la torre de la iglesia del convento de las mínimas en 1790.

El uno de noviembre de 1769 la pequeña María recibió las aguas bautismales en la Parroquia de Santa Ana por el presbítero don Francisco Benítez, con el nombre de María Claudia Josefa. Sus padrinos fueron don Pedro Berrocal y doña Andrea Abolafia.

Tuvo un hermano llamado Francisco María José, que murió siendo niño, y más tarde, del segundo matrimonio de su padre, tres hermanos más: Julián, alarife, Francisca y Juan de Astorga Cubero, famoso imaginero y restaurador<sup>4</sup>.

El día cinco de julio de 1773 fallecía su madre María Rosa Juana Liceras de la Cueva, cuando aún no había cumplido veintinueve años. Cuando falleció su madre, María tenía tres años y medio.

Su padre, Francisco de Astorga, al quedar viudo a la edad de treinta y cuatro años y con dos hijos pequeños, contrajo segundas nupcias con María Cubero Vilches, el día 23 de diciembre de 1773.

Estando ella afligida porque su padre se había casado por segunda vez, soñó con una Señora hermosísima vestida como se acostumbra a vestir las Vírgenes de Pasión, que le decía que era su Madre que estaba en el cielo y que estaría con ella. De este sueño le vino la devoción a la Virgen de los Dolores, reverenciándola desde entonces como Madre.

Con seis años comienza a ir a la escuela. Con esta edad ya sabía leer, y empezó a hacer oración con la lectura de la Pasión y el compendio de las virtudes de los santos. En 1777 hace su Primera Comunión y empieza a tener más luz y conocimiento de Dios.

Las devociones que tuvo a su poca edad fueron las mismas que tuvieron sus padres: el rezo del santo Rosario, que lo rezaban todos los días, un Padre Nuestro a san José, al santo Ángel Custodio y a san Juan Evangelista. Ella tenía especial devoción de rezar siete Ave Marías en memoria de los siete mayores Dolores a su Madre Santísima. Pero con quien tuvo mayor fervor,

---

<sup>4</sup> RUIZ ALCANIZ, José Ignacio, *El escultor Juan de Astorga*, Diputación Provincial, Sevilla, 1986; RODA PEÑA, José, "Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga", en: *Laboratorio de Arte*, n° 10, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 269-288; ÍDEM, "Juan de Astorga, Restaurador", en: *Laboratorio de Arte*, n° 23, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 351 ss.

porque le salía del interior como si se lo hubieran infundido, fue a su *“Dulce Madre y señor san José”*.

A los diez años, sufrió un grave percance: alguien accidentalmente le clavó unas tijeras en la mano. El dolor la dejó sin sentido. Cuando lo recuperó, se halló con los dedos *“hechos garabatos”* con grandes dolores.

Al escuchar el rezo del Rosario a la Virgen de los Dolores, le vinieron a la memoria los dolores de los clavos del Señor. La meditación en ese dolor del Señor le trajo tanto consuelo, que incluso comenzó a dar gracias por lo sucedido.

Ante el temor de que pudiera quedar manca, una tía de su madre, muy devota de la Virgen, le aplicó un paño de aguardiente, encomendándola a la Virgen. Al instante empezó a mover los dedos y amaneció con la mano curada. Sólo un dedo le quedó algo encogido, sin estorbarle nada, como recuerdo de la gracia recibida. Dicha experiencia tan humana fue el inicio de un programa de vida espiritual dedicado a la meditación de la Pasión del Señor:

*“Empecé a ocupar más tiempo en la meditación de la sagrada Pasión, leyendo antes algún libro que tratara de ella; las más de las veces cuando menos lo esperaba sentí una llamada en mi interior, con unas consideraciones tan vivas, que tenía que retirarme porque se saltaban las lágrimas”<sup>5</sup>.*

Y así comenzó a configurar su vida cada vez más con la pasión del Señor. Incluso los adornos que su madre le ponía, hacia los cuales sentía repugnancia, los llevaba con espíritu de penitencia, asociados a la pasión del Señor: los adornos de la cabeza, con el recuerdo de la corona de espinas; los anillos, con las manos del Señor clavado en la cruz. Insistimos, todo lo que su madre le ponía -que era lo normal en la vestimenta de una niña de la época-, la niña lo vestía, pero asociándolo, y no con poca emoción, a la pasión del Señor.

En estos días de niñez también reconoció que todo lo que había sufrido el Señor era por amor. Escuchó al Señor que le dijo: *“Mira, esposa mía, cómo estoy por tu amor”<sup>6</sup>*. La niña le daba gracias por todo lo que había querido padecer por su amor y le pedía que grabara en su alma su santísima Pasión, para que siempre la tuviera presente y no pudiera olvidar tan gran beneficio.

<sup>5</sup> Astorga Licerias, María del Socorro, Escritos de la sierva de Dios sor María del Socorro Astorga Licerias (1769-1814), Manuel Garrido Pérez, Antonio Blanco Moyano, María Gracia Gutiérrez Sevilla y María Francisca Valdelomar (eds.), Monjas Mínimas de San Francisco de Paula, Convento de Jesús María del Socorro de Archidona, 2017, pág. 24.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 119-120.

Entonces le dijo que, como esposa, le daba su cruz y sus clavos que quedarían grabados en su corazón. Sintió un gran dolor en forma de cruz con dos puntas arriba y una abajo. Sintió unos dolores como de espinas, con tan gran ardor que se le abrazaba el corazón a la vez que sentía gran consuelo.

Estos ardores místicos los tuvo con mucha frecuencia. Así los describe:

*“A veces parece que voy a perder la vida, pero con tanto consuelo en mi alma que cuanto más aprieta, más consuelo tengo. Algunas veces siento como si me pincharan un poquito, luego otro poquito y otro, a la vez que noto ardor, pero se me pasa pronto. Cuando el dolor es más seguido me dura días enteros; al mismo tiempo, mi alma inflamada en el amor de mi amado Esposo Jesús, me hace alabarlo, darle gracias y desear más y más padecer por su amor”<sup>7</sup>.*

En 1781 fue pretendida por primera vez. Le escribieron un papel cortándola para el estado de matrimonio. Acudió llorando a su Dulce Madre pidiéndole luz para conocer la voluntad de Dios. Mientras estaba orando escuchó una voz que decía: *“No te quiero para ese estado sino para esposa de mi Hijo”*. Se quedó sorprendida y llena de consuelo.

En 1783 le ocurrieron varios percances: los vecinos le levantaron un falso testimonio que ella llevaba con mucha paciencia, aunque lo que le hacía sufrir era que le impedían ir a Misa.

En 1785, a los dieciséis años, le aumentaron los fervores religiosos deseando con más ansia ser religiosa. En esta época empezó a ayunar con mayor frecuencia y buscar la manera de mortificarse.

El día cinco de octubre de 1786 falleció María Cubero, la segunda esposa de su padre, a consecuencia de una epidemia de tercianas que asoló la villa<sup>8</sup>. María también cayó enferma de esa misma epidemia. En esta misma fecha,

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 120.

<sup>8</sup> También conocido como tabardillo o fiebres tifoideas y fiebres tercianas o paludismo, sobre todo en épocas de calor, generalmente, por la presencia de aguas estancadas en acequias, brazales, ramblas y, sobre todo, en charcas. En dichos medios, las aguas quedaban estacionadas hasta que el radiante sol las secaba. Como consecuencia, en dichos receptáculos, aparecían gran cantidad de mosquitos que generaban los mencionados y temidos brotes epidémicos. Las charcas cercanas a la población e, incluso, en las mismas calles del pueblo, así como en la huerta y el campo, junto a las barracas y las cuevas; charcas formadas por las mismas aguas sucias que tiraban las mujeres en sus calles y alrededores para refrescar el ambiente y evitar que se levantara polvo. Esas aguas, quedaban estancadas y, como llevaban residuos de inmundicias, se transformaban en verdaderos focos de contagio, hasta el punto de que, gran cantidad de población padecieron las nefastas consecuencias de tales epidemias de Tabardillo y Fiebres Tercianas.

con diecisiete años, hizo voto de castidad temporal y organizó el modo de hacer oración.

Con diecinueve años de edad hizo voto perpetuo de castidad. Por primera vez quedó sin sentido en la oración.

Primero quiso entrar en las Madres Agustinas Recoletas de Antequera, pero por falta de dote no fue posible.

En 1799, estando en el convento de la Victoria, con Jesús Sacramentado expuesto, pidiendo luz, vio el escudo de *Charitas* que se ponía en su corazón y comprendió que el Señor quería que fuese religiosa de la Orden de los Mínimos de san Francisco de Paula.

El veintiocho de agosto de este mismo año María entraba en el convento de Jesús María de la orden mínima de Archidona y tomaba el nombre de sor María del Socorro.

El día veintinueve de agosto de 1800 hizo su profesión religiosa, siendo correctora del convento sor Francisca de Escobar Navarrete. El primer oficio que desempeñó fue el de enfermera, cogiendo ella a las enfermas más graves y que más cuidados requerían, haciéndolo con exquisita caridad, a costa de su salud.

En 1804 le dieron el oficio de portera y después el de tornera, atendiendo a cuantos pobres acudían, dándoles hasta su propio alimento cuando no tenía nada que darles.

En 1808 tomó como director espiritual al padre Joaquín Tendero, de las Escuelas Pías, quien le mandaría escribir su vida y todas sus experiencias místicas.

El veinticinco de marzo de 1809 el padre Tendero fue apresado por los franceses, ya que fue calumniado ante uno de los generales que había en el pueblo. Fue llevado a Granada, encarcelado en un calabozo y estuvo a punto de ser ejecutado; pasado un tiempo fue liberado y regresó a Archidona.

Posteriormente, el padre Tendero, estando en el colegio de Archidona, sufrió un accidente y se rompió una pierna; tras este suceso, y viendo que no mejoraba, fue llevado a su pueblo natal, Valverdejo (Cuenca). Durante su enfermedad, y estando en Archidona, siguió dirigiendo a sor María del Socorro a través de cartas.

El día veintitrés de agosto de 1811, en una de sus experiencias místicas, siente un ardor tan grande en el corazón que parecía que el pecho le quemaba.

El día 27 de octubre del mismo año de 1811, su amado Esposo le manifiesta el sentido de sus escritos: manifestar al mundo su gran misericordia y bondad.

El día 30 de octubre recibe unas flechas de amor tan fuerte que le herían y encendían tanto su alma, que le parecía que estaba fuera de sí.

En julio de 1813 sus escritos se interrumpen y no continúan sin ningún motivo. ¿Enfermó gravemente o se perdió lo escrito en su último año de vida? Sea como fuere, lo cierto es que el día treinta y uno de marzo de 1814 falleció en olor de santidad a los 44 años de edad.

Fue sepultada en una cripta-panteón que existía en el convento, construida en 1732, siendo correctora la madre sor Ángela Margarita Vázquez y Castro.

## DE LA MANO DE MARÍA: SUS MEDITACIONES

**E**l tema de la Pasión del Señor lo dejó reflejado sor María del Socorro en sus escritos, que recogen meditaciones y contemplaciones místicas. La Virgen de los Dolores, advocación propia de los mínimos, fue para ella un medio para penetrar en el entendimiento de la Pasión del Señor.

Desde niña la percibe como intercesora, Madre amable, fuente de consuelo. Al contemplar las escenas de la Pasión, percibe la participación de la Virgen en el plan de salvación del Señor, modelo de imitación por haber sido la primera discípula y mejor seguidora de su Hijo, camino seguro para configurar su vida terrena con la de Cristo.

La Virgen María tiene el papel de intercesora ante su Hijo por los méritos alcanzados en virtud de su participación en la pasión. En una contemplación mística que tuvo del Señor y su Madre, lo vio “serio” al principio, experimentando un cambio de actitud cuando su Madre le ofrece sus méritos participativos obtenidos durante la pasión.

El Señor le dice: “*Mira lo que debes a mi Madre*”. A lo que responde la Virgen: “*Agradece, hija mía, tan gran beneficio como de continuo recibes; no sea ingrata a tantas gracias como te ha concedido la misericordia de mi Hijo*”.

En ese “*Mira lo que debes a mi Madre*” la Sierva de Dios percibe las gracias obtenidas por intercesión de la Santísima Virgen. Ésta, a su vez, le habla recordándole las gracias recibidas a través de Ella y por la misericordia del Señor.

---

<sup>9</sup> Escritos de la sierva de Dios, op. cit., p. 172.

Sor María da cuenta de varias escenas de la pasión: la última cena, la institución de la Eucaristía, la oración en el Huerto de Getsemaní, el prendimiento, la coronación de espinas, las bofetadas, los azotes, Jesús carga con la cruz a cuestas, la crucifixión, los clavos de la cruz, la resurrección...

La Institución de la Eucaristía la contempla fervorosa, con deseos de participar activamente en ella, pidiéndole al Señor y a la Virgen la purificación de su alma para recibir la próxima comunión.

*“Me puso [mi Dios] tan presente el beneficio de la institución del Santísimo Sacramento, que parecía que estaba viendo a mi amado Esposo, lavar los pies de sus discípulos. Sacaba deseos de imitar a mi amado Esposo, lavar los pies de sus discípulos. Sacaba deseos de imitar a mi amado Esposo en su grandísima humildad e infinita caridad, porque mi Dios me daba mucha luz de estas dos virtudes. Deseaba que mi Dios purificara mi alma para llegar a recibirle en la comunión que esperaba, y así se lo pedía a mi Señor y Madre”<sup>10</sup>.*

Al contemplar la escena, sor María del Socorro no sólo le pide a Jesús que purifique su alma para recibirlo en la próxima comunión, también le pide la misma gracia a la Virgen, su Madre. No es de poca importancia este dato, pues vemos cómo en la espiritualidad de la Sierva de Dios Jesús y María son un binomio inseparable. No se trata de que María lleve a Jesús y luego se quede sola con Jesús.

En nuestra monja mínima ocurre un proceso espiritual similar al de los flamencos carmelitas Miguel de San Agustín y la terciaria María de Santa Teresa Petyt del siglo XVII. En el camino espiritual hacia Dios, la presencia de la Virgen no se queda en las primeras etapas, como si la tarea de intercesión fuera sólo para llegar a Jesús. La presencia y papel de la Virgen se mantienen hasta alcanzar la cima de la perfección, que es Cristo.

En otra ocasión contempla la Oración del Huerto, colocándose nuevamente dentro de la escena, viendo al Señor lleno de aflicción y sudando sangre.

*“Al instante, me dio mi Dios un recogimiento tan grande, que me parecía que estaba en el huerto junto a mi amado Esposo. Lo veía lleno de aflicción y sudando sangre, y le preguntaba:*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 440.



- *¿Quién os ha entristecido la alegría; por quién estáis tan lleno de penas; que es lo que os pone en tanta agonía?*

*Y mi Amado decía: que las muchas almas que se iban a perder, por que no querían aprovecharse de su Pasión.*

*Fue mucha la compasión que tuve de ver a un Dios-Hombre con tanta congoja y tristeza. No sabía qué hacer para que mi amado Esposo tuviera consuelo, y como su desconsuelo era por los muchos que habían de perder, y no se iban a aprovechar de su preciosísima sangre, se aumentó en mi alma este deseo de salvación de todos. Ofrecía al Eterno Padre, aquellas penas y sangre preciosísima de mi amado Jesús, para que, por estos méritos, concediera eficaces auxilios a las almas. A unas para que lo conocieran, y conociéndolo lo amaran, a otras para que convirtieran, a otras para que se conservaran en la gracia y la aumentaran, a fin de que todas cumpliéramos la voluntad de mi Dios para el fin que nos ha criado que es: amarlo y servirlo.*

*Mi Señor me decía: que muchas almas no querían atender a sus inspiraciones.*

*Y yo le respondía: que mi Dios era poderoso para hacerlas atender<sup>11</sup>.*

La contemplación de la Oración del Huerto suscita en nuestra mística una vocación específica, que podríamos catalogar de sacerdotal. La Sierva de Dios opta por asociar sus sufrimientos a los de Cristo, convirtiéndose en copartícipe de la redención y en intercesora ante Dios por los demás seres humanos. Aflora en ella la vocación de oferente, compartida con otras grandes religiosas contemplativas.

Aquí podríamos citar a santa Teresa de Jesús, santa María Magdalena de Pazzi y tantas otras, quienes, desde su clausura, asociando sus sufrimientos a los de Cristo, ofrecieron sus vidas por la evangelización de los misioneros y la salvación de las almas.

Por eso, en el mismo texto antes citado, un poco más adelante dice: *“Si pudiera cooperar en algo, no temería padecer para llevar almas a mi Dios. Aunque por mí, nada puedo, me consolaba pedírselo a mi Amado, que es poderoso en todo [...] Yo me ofrecí con mucho gusto pi-diéndole: que me ayudara e hiciera de mí cuanto quisiera<sup>12</sup>.*

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 515.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 515.

En otra contemplación de la Pasión vio la escena cuando tomaron preso al Señor. De esta contemplación sacó vivos deseos de ser “*humilde y obediente a todas las criaturas, por el amor de mi Dios*”<sup>13</sup>, reconociendo además que los deseos tienen poca importancia si no van acompañados por las obras, que son tan pocas y están tan llenas de imperfecciones.

La contemplación de la corona de espinas, que de pequeña asoció a los adornos que su madre le colocaba en la cabeza, ahora se corresponde con un dolor de cabeza agudo.

*“Me parecía que tenía a mi amado Esposo, unas veces coronado de espinas, otras con la cruz a cuestas, y otras crucificado, de modo que a toda hora me parecía que estaba viendo a mi amado Esposo, y tenía mi alma llena de afectos de amor y agradecimiento. Después de esto, me parecía que me decía mi Amado: que quería que padeciera por su amor. En efecto, padecí en este día mucho con la cabeza, como he dicho otras veces, como si mi amado Esposo me pusiera la corona de espinas. Podía ser aprensión, pero lo cierto es que me apretó tanto el dolor, que no sé cómo podía estar de pie, cumpliendo con mi obligación, y dando arcadas, de lo que me rebotaba el estómago la fuera del dolor de cabeza [...] al menos tenía el consuelo de padecer alguna cosa, por quien tanto había padecido por mí”*<sup>14</sup>.

Aunque centrado en la coronación de espinas, en este fragmento vemos cómo se entrelazan tres escenas: la coronación, Jesús con la cruz a cuestas y la crucifixión. Todo gira, sin embargo, en torno al tema central, que es la asimilación o adecuación, incluso somática, de los sufrimientos humanos asociados a los padecimientos de Cristo.

En este caso un dolor de cabeza agudo es concebido como regalo de la gracia, en la medida en que produce el consuelo de padecer alguna cosa por el Señor, correspondiendo a sus sufrimientos durante su pasión. Son éstas experiencias comunes en la vida de los místicos. A una contemplación del misterio le sucedió una respuesta: intensos dolores de cabeza que se convirtieron en un padecimiento crónico que los médicos de la época no sabían explicar. Por eso dice:

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 276.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 377.

*“Me hallaba tan pobre, que no hallaba nada en mí: sólo me hallaba rica, con sus méritos santísimos, y me encendía en deseo de hacer algo por mi Dios. Como deseaba hacer mucho, aunque hacía lo que podía, me parecía que no hacía nada, y en efecto, nada hago para lo que debo. Nunca podré pagarle, si mi amado esposo no lo hace todo por mí, porque sólo este Señor, da para que le paguen, y la paga son sus méritos santísimos, que eran los que yo ofrecía”<sup>15</sup>.*

La contemplación de los azotes suscitaba deseos de aliviar al Señor. En una ocasión hizo intención de hacer oración y meditar en los azotes que había recibido el Señor atado a la columna. Le pareció que lo veía *“lleno de llagas y heridas”*, moviéndola interiormente a preguntarle cómo podría corresponder a tanto amor. Le parecía que le decía que *“llorara los pecados que desprecian su Pasión”*.

Esto se tradujo en el mismo encendido deseo de padecer mucho por el amor y ofrecerlo por las almas que se pierden, para que no se malograra el fruto de la Redención. Le pareció que el Señor le decía: *“Todo lo que padezcas unido a mis méritos, ofrécelo a este fin, que con esto me agradarás”<sup>16</sup>.*

De esta contemplación de los azotes también, aunque en otro lugar de sus escritos, dice lo siguiente: *“Aprendí en ella la práctica de las virtudes de paciencia, humildad, mansedumbre y caridad de un Dios y hombre, y salí con deseos de imitarlo”<sup>17</sup>.*

Dice el Señor en el Evangelio: *“por sus frutos los conoceréis”*. Las virtudes aprendidas y practicadas por la Sierva de Dios (paciencia, humildad, mansedumbre y caridad) son la mejor prueba de la fiabilidad de estas intuiciones místicas percibidas en la contemplación de estos misterios de la Pasión del Señor.

En otra ocasión contempló las bofetadas que recibió el Señor, coronado de espinas y el rostro acardenalado. Su alma le pedía que recibiera su corazón para descansar en él. Es decir, que le ofrecía su corazón enternecido y lleno de amor como consuelo para tanto padecimiento.

La crucifixión o la cruz fueron toda una ciencia para la Sierva de Dios. Así lo expresa en un texto hermoso, que nos recuerda ese famoso tratado *La ciencia de*

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 230.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 294.

la cruz de santa Teresa Benedicta de la Cruz (Edith Stein), filósofa fenomenóloga, mujer judía, quien, tras su conversión al cristianismo, entró en el monasterio carmelita de Colonia y que murió mártir en Auschwitz durante la II Guerra Mundial.

Sor María del Socorro lo expresa con las siguientes palabras: “¡Oh Ciencia! Eres tan poco conocida por los mortales que buscan en las tinieblas la luz, y en el estéril del tesoro. ¿Qué otra cosa son todos los bienes de la tierra? En el trabajo buscan el descanso, y no lo encuentran. Yo llamo trabajo a todo lo que no es buscar a Jesús con su cruz; encontrar descanso es hallar a Jesús; y gustar de los frutos de su cruz, es alegría del alma y descanso verdadero del corazón. Si pudieran gustar las dulzuras, alegría y consuelo, que causan en el alma los frutos de la cruz, no huirían de ella, y despreciarían todas las cosas para hallar este verdadero tesoro que es Dios, suma de toda felicidad”<sup>18</sup>.

En esta meditación sobre la cruz nos atrevemos a afirmar que sor María del Socorro ha tenido una intuición profunda del misterio que, de alguna manera, corona las meditaciones anteriores basadas en aspectos concretos de la Pasión. Describe un auténtico proyecto de vida.

El descanso del alma no se alcanza en la consecución de los bienes materiales o espirituales; el descanso del alma sólo se encuentra en Jesús y en los frutos de su cruz. Allí, en la cruz, se encuentran la verdadera alegría y el consuelo. En la cruz se encuentra a Jesucristo, Dios encarnado, quien es la suma de toda felicidad humana.

Al contemplar la escena de la cruz, al pie de ésta, ve también a la Virgen María, la primera y mejor discípula de su Hijo, la que ha recorrido todo el camino de la Pasión, convertida en su Madre y Señora.

*“Padre mío, por la noche, ya no podía yo pasar más tiempo sin nombrarla muchas veces: ‘Madre mía’, porque mi alma se llenaba de consuelo, de que mi Señor me la diera por madre en la cruz. Con esta satisfacción se llena mi alma de gozo, pues parece que mi amada Señora y Madre se ofrece a ser para mí madre, señora, maestra, y todos los títulos que quera buscarle, todo lo será para mí, si yo con fidelidad procuro imitarla en el ejercicio de las virtudes, como deseo hacer, ayudada de mi Dios, y de la protección poderosa de mi Señora y Madre”<sup>19</sup>.*

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 541.

Así hacen mi Dios y mi Señora y Madre conmigo: me ponen sus ejemplos y me enseñan a seguirlos. Diciéndolo más claro: me mandan seguirlos, y el alma entiende con toda claridad, que mi Señor quiere que siga en todo sus ejemplos e imite como dechado a mi Señor y Madre. Para todo esto me ayuda con su gracia<sup>20</sup>.

Cuando la Sierva de Dios meditaba en la pasión del Señor, también lo hacía “*en los dolores y soledad de mi Señora y Madre, con afectos de agradecimiento, de dolor y de amor a este Dios de las misericordias, y de toda bondad*”<sup>21</sup>. Apelaba a la intercesión poderosa de la Santísima Virgen, “*que tantos dolores padeció al pie de la cruz*”<sup>22</sup>.

Aunque no lo afirma de manera explícita, nos encontramos ante la consideración de una intuición que todavía al sol de hoy es objeto de debate entre los teólogos. Sor María del Socorro no emplea el título de *corredentora* en este fragmento, pero, desde su humildad y sencillez, pero con mirada contemplativa, reconoce los méritos de la Virgen como colaboradora en la Redención de Jesucristo.

Nos detenemos un instante en estos últimos testimonios de la Sierva de Dios para responder al tema principal de este congreso, que es el Encuentro de Jesús y María camino del Calvario.

En los textos consultados no hemos encontrado una referencia explícita a este momento, pero tras lo expuesto hasta ahora sobre las contemplaciones y espiritualidad de sor María del Socorro, podemos deducir que ésta la contempla presente de alguna manera en todo el itinerario de la Pasión del Señor.

Y si no figura de manera explícita en la contemplación de una determinada escena, es porque el texto evangélico que sirve de referente tampoco la incluye. Por ejemplo, los evangelios no mencionan que la Virgen estuviera físicamente presente en la Institución de la Eucaristía, pero muchos historiadores y exégetas consideran que sí pudo estar en algún lugar cercano, siguiendo muy de cerca todos los acontecimientos. Si no estuvo físicamente presente, sí lo estuvo espiritualmente y durante todo el recorrido de la Pasión. Y así lo debió percibir la Sierva de Dios.

Sor María del Socorro entendió que debía “*seguir los pasos de su maestro y capitán Jesús, por el camino de la humildad, la obediencia, la paciencia, la*

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 573.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 590.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 633.

*caridad y demás virtudes que el Señor nos enseñó con sus ejemplos*<sup>23</sup>. Le parecía que al Señor lo seguían muchos santos y, entre éstos, la Virgen: “*Mi Señora la Virgen María era la primera que seguía los pasos de mi Señor. Y yo era convidada por mi Señor para seguirlo, por los mismos pasos y ejemplos de mi Señor*”<sup>24</sup>.

Este recorrido de la mano de María podemos concluirlo con una oración de intercesión a la Virgen por España. Sor María del Socorro no sólo ofreció su vida por la salvación particular de las almas, no sólo tuvo conciencia del pecado personal. También tuvo conciencia del pecado social, quizás de lo que hoy la Iglesia reconoce como pecados estructurales.

Como tantos otros místicos, también amó la tierra que le vio nacer. Así, dejó consignada una oración de súplica a la Virgen, pidiéndole su intercesión por la fe de España, amenazada ya en su siglo por el relajamiento del racionalismo ilustrado del siglo XVIII.

Junto al fragmento en el que expone una auténtica teología de la cruz, este otro representa una joya de piedad mariana, de confianza puesta en la intercesora, Madre nuestra y de la Iglesia, la que participó en la pasión del Señor, siguiéndolo durante su vida pública y hasta la cruz.

*“¡Ay Señora mía! Compadeceos, Señora, de este reino de España, pues temo que, en castigo de nuestras culpas, nos quiete mi Señor la fe. No lo permitas Madre amabilísima. Acuérdate, Madre Mía, que vos la tomasteis bajo vuestro amparo y protección. Compadécete, Madre mía, y ofrece a la divina justicia los infinitos méritos de la Pasión de vuestro amado hijo, y vuestros dolores.*

*Impetramos las misericordias de alcanzar auxilios eficaces para los pecadores, auxilios para todos los que, engañados del enemigo, se han apartado del gremio de la Santa Iglesia, para que arrepentidos, se desaten las ligaduras con que el enemigo los tiene atados.*

*Alcanzar los justos perseverancia, y que se multipliquen más y más, para que mi Dios sea amado, conocido, alabado, servido y ensalzado su Santo Nombre.*

*Pedid, rogad, Señora mía, que, si vos pedías, alcanzaréis, y si rogáis, se-réis oída. Con esta confianza llevo a vos, Madre amabilísima. Aunque*

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 572.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

*se la más miserable de todas las criaturas, conociendo el poder que el altísimo os ha comunicado, llevo confiadamente, Madre mía, a pedir os por todos los que son esclavos de las pasiones y del enemigo de nuestras almas, no conocen su daño y no acuden a buscar remedio.*

*Alcánzales luz para que conozcan, ablandando la dureza de sus corazones, y les imprimas la eficacia de los divinos auxilios, de modo que no puedan resistirse.*

¡Ay Madre mía! No miréis mi miseria e ingratitud, que sabes que lo siento. Sí mirad, Señora mía, el deseo que tengo de la gloria de mi Dios, *que, aunque es glorificada en su justicia, también lo es en su misericordia*<sup>25</sup>.

A la Virgen encomienda España, por los méritos de la Pasión del Señor, por ser Madre de la Iglesia y madre nuestra, por ser la mejor y más poderosa intercesora ante su Hijo. En ese itinerario de la Pasión, María estuvo presente, participando de ella.

El encuentro de María con Jesús camino del Calvario no se limita en la Sierva de Dios a un efímero encuentro. Más que encuentro es presencia y participación durante todo el itinerario. Por eso, también en la vida espiritual de sor María del Socorro, la presencia de la Virgen no se limita a las primeras etapas de la vida espiritual. El binomio María y Jesús está presente en todo su camino espiritual.

Sor María del Socorro está en proceso de beatificación. Confiamos pronto verla en los altares.

## Bibliografía

AA. VV., “Una monja archidonense fallecida en olor de santidad: sor María del Socorro Astorga Licerias (1769-1814)”, en: *Rayya. Revista de investigación histórica de la comarca nororiental de Málaga*, nº 10, Archidona, 2000, pp. 179-223.

Angüera, José María, O. M., “La sierva de Dios: María del Socorro Astorga, religiosa mínima de Archidona (1769-1814)”, en: *San Francisco de Paula*, año II, nº 4, Barcelona, abril 1935, pp. 81-85.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 584.

**Astorga Licerias, María del Socorro**, *Escritos de la sierva de Dios sor María del Socorro Astorga Licerias (1769-1814)*, Manuel Garrido Pérez, Antonio Blanco Moyano, María Gracia Gutiérrez Sevilla y María Francisca Valdelomar (eds.), Monjas Mínimas de San Francisco de Paula, Convento de Jesús María del Socorro de Archidona, 2017

**Avolio, Rosa** “La sierva di Dio suor María del Socorro Astorga Licerias, monaca minima”, en: *La voce del santuario*, anno 86, Luglio-Dicembre 2014, pág. 53.

**Fiorini Morosini, Giuseppe**, *Devoción al Sagrado Corazón y espiritualidad cuaresmal*, Monasterio del Sagrado Corazón, Monjas Mínimas de San Francisco de Paula, Mora D´Ebre, 2018.

**Ídem**, *San Francisco de Paula, vida, personalidad, obra*, Delegación General de la Orden de los Mínimos, Sevilla, 2007.

**Garrido Pérez, Manuel; Blanco Moyano, Marco Antonio; Gutiérrez Sevilla, María Gracia y Valdelomar González, María Francisca**. *Escritos de la sierva de Dios sor María del Socorro Astorga Licerias (1769-1814)*, Monjas Mínimas de san Francisco de Paula, Archidona 2015.

**Marcos, Encarnación, y López, Magdalena, O.M**, *Las Hermanas de la Orden de los Mínimos. Los Monasterios Federados y su Historia hasta el año 1956*, Federación de las Monjas Mínimas de España, Daimiel, 2006.

**Monjas Mínimas de Archidona**, *Sea mi Dios desconocido (ansias apostólicas de un alma contemplativa)*, Monjas Mínimas de San Francisco de Paula, Archidona, 2018.

**EAEDM**, “Una vida ejemplar: María Socorro Astorga Licerias, monja mínima”, en: *Los campanilleros, Revista oficial de la agrupación de cofradías de Archidona*, año LXIII, Archidona, 2000, pág. 94.

**Roda Peña, José**, “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, en: *Laboratorio de Arte*, nº 10, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 269-288.



Ídem, “Juan de Astorga, Restaurador”, en: *Laboratorio de Arte*, nº 23, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 351 ss.

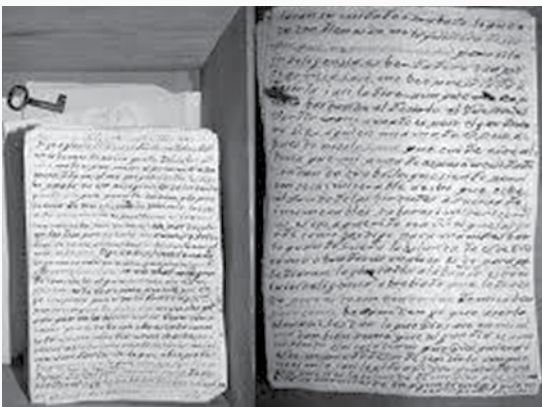
Ruiz Alcañiz, José Ignacio, *El escultor Juan de Astorga*, Diputación Provincial, Sevilla, 1986.



Litografía de la Madre María del Socorro Astoga Liceras.



Dolorosa de la Madre María del Socorro a la que ella llamaba cariñosamente “Mi Dulce Madre”



Escritos de la Madre María del Socorro Astoga Liceras.



Crucifijo de mesa de la Madre María del Socorro.  
La imagen inclinó la cabeza.



Relicario de la Madre Socorro que cuando entró en el Monasterio era de plata y ella cambió por uno de latón y el dinero lo repartió entre los pobres.



Monasterio de María Jesús del Socorro en Archidona (Málaga)

# LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO Y NUESTRA SEÑORA DE LA AMARGURA

VISIÓN Y SÍMBOLOS DE LOS PASOS DE PASIÓN  
EN LA SEMANA SANTA MOTRILEÑA

---

**Domingo Antonio López Fernández**  
*Historiador de Motril, Granada*

## RESUMEN

**E**n los primeros días del mes de marzo del año de 1635 se organiza en la iglesia Mayor parroquial de Motril (Granada) la cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura, gremio penitencial que viene a innovar en la villa una nueva forma de conmemorar en la calle la festividad de la Semana Santa.

Frente a la tradición impuesta en el siglo anterior por la hermandad de la Santa Vera Cruz, en la que priman los actos de la disciplina pública, surge ahora esta organización gremial que incorpora a su cortejo los renombrados pasos de pasión que ya se vienen ejecutando en numerosas poblaciones de la España peninsular.

Se trata de pasos vivientes en los que se representan las escenas más significativas que acontecen a Jesús en su camino hacia el Gólgota, y que son aderezadas con un elevado número de personajes revestidos a la usanza hebrea.

Soporte iconográfico básico e imprescindible para tales representaciones van a ser las cuatro efigies de pasión que la cofradía encarga al escultor Micael

Alfaro en la ciudad de Málaga, en concreto Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Amargura, la Santa Mujer Verónica y San Juan.

Así pues, a partir de ese emblemático año de 1635, la cofradía nazarena confiere a la villa gran renombre gracias a esa escenografía sacra que revive entre la vecindad las escenas más representativas de la pasión y muerte de Cristo.

## INTRODUCCIÓN

**E**l siglo XVII es el momento cumbre del barroco español. Por toda la geografía peninsular surgen escultores y entalladores que reciben multitud de encargos para realizar sus obras con un matiz esencialmente religioso.

Proliferan, sobre todo, imágenes de pasión con una iconografía muy concreta, en particular el Nazareno en los distintos momentos de su calvario, Cristo Crucificado, Dolorosas y ya, en menor medida, otras figuras del *Nuevo Testamento* tales como Simón de Cirene, la Mujer Verónica y San Juan, por citar solo algunas.

Precisamente, en esta parcela destacan, sin lugar a dudas, las cofradías penitenciales, que son las que van a conferir a la Semana Santa el realce de una fiesta con un sabor y una raigambre esencialmente cristiana.

Estas instituciones pasionistas se van a convertir, pues, en los principales clientes de los imagineros y a ellas se debe el que hoy en día gran parte de iglesias, ermitas y conventos dispongan de un rico patrimonio artístico que se ha ido atesorando año tras año, siglo a siglo, merced a la obra de estos humildes gremios pasionistas que en sus orígenes no pretendían más que llevar a cabo una abnegada labor de hermandad entre sus asociados y recordar con fe y sentimiento la pasión y muerte de Cristo.

La ciudad de Motril se encuentra enclavada en pleno centro geográfico de la costa granadina y desde hace bastantes años ha profundizado en sus propios anales históricos para dar a conocer los orígenes de su Semana Santa.

Aun así resulta complejo descifrar cuál es el momento exacto del arranque de esta celebración religiosa, al menos en lo que se refiere a la

participación de cofradías penitenciales.

En verdad las referencias escritas para el siglo XVI son realmente exiguas y solo revelan ciertos atisbos de cómo se celebraba en la calle esta festividad cristiana. Para este siglo la historia constata una única hermandad pasionista, la de la Santa Vera Cruz, cuyo titular es un venerado crucificado que sale en procesión de penitencia en la tarde del Jueves Santo.

Sin duda su presencia en el panorama cofrade local ha sido crucial en lo que se refiere al plano asistencial, pero más aún en el religioso dado que la corporación cofrade ejercita actos de mortificación entre sus hermanos para emular el martirio padecido por Jesús y expiar así públicamente sus pecados mundanos.

Contrariamente a lo expresado para el siglo XVI, el que le sucede resulta muy pródigo en documentación de época, aspecto que ha podido revelar con profusión de detalles el modo de ejercitar en la calle las actuaciones penitenciales.

Es una nueva cofradía con el título de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura la que instaura ahora en la villa los renombrados “pasos” de pasión que ya se vienen ejecutando en numerosas poblaciones de la España peninsular.

Se trata de pasos vivientes en los que se representan las escenas más significativas que acontecen a Jesús en su camino hacia el Gólgota y en las que se encuentran presentes numerosos personajes revestidos a la usanza hebrea además de una célebre compañía de soldados romanos que será conocida con el nombre de los “armados”.

Soporte iconográfico básico e imprescindible para tales representaciones van a ser las cuatro efigies de pasión que la cofradía encarga al escultor Micael Alfaro en la ciudad de Málaga, en concreto el Nazareno, Nuestra Señora de la Amargura, la Santa Mujer Verónica y San Juan.

Con las lógicas etapas de esplendor y decadencia, los pasos de pasión se van a mantener en Motril durante casi tres centurias para conferir lustre y nombradía a la ciudad en esa peculiar forma de conmemorar la Semana Santa.

## ANALES COFRADES

**C**omo ha quedado indicado, el siglo XVII ha sido considerado como el que mayor esplendor ha otorgado a esa festividad religiosa que los católicos conmemoramos con el nombre de Semana Santa o Semana de Pasión.

En Motril, en el plano económico, este siglo aparece marcado por la prosperidad, aunque con determinados periodos cíclicos de auge y decadencia. Su riqueza viene proporcionada por la caña de azúcar, un cultivo muy extendido por toda la costa mediterránea y que, tratado convenientemente en los ingenios de la zona, proporciona un edulcorante básico para la alimentación.

En el plano religioso y, por extensión en el gremial, también cuenta con una importancia clave en el conjunto de las poblaciones de la costa granadina. Ambos factores, económico y religioso, aparecen íntimamente ligados en esta época, ya que sustentan la eclosión del elevado número de hermandades y cofradías que proliferan en este siglo.

Motril es una ciudad enclavada en la costa granadina que despierta a ese sugerente mundo de las organizaciones gremiales en el siglo XVII, aunque dispone de algunos precedentes, escasos, por cierto, en el siglo anterior.

En el ámbito sacramental cuenta con una de las cofradías más antiguas de la provincia, la de la Esclavitud del Santísimo Sacramento, que remonta su existencia al año de 1534.

Para las hermandades de gloria existe un amplio bagaje de ejemplos, y así podemos citar a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, que principia en 1618, la del Señor Santiago Apóstol, que inicia su andadura en 1640, o la de San Antonio de Padua que se funda poco tiempo después, en 1645.

Respecto a las cofradías de penitencia hay que decir que cuenta con sólo dos representaciones agremiadas, ya que la procesión del Santo Entierro de Cristo no posee hermandad propia, al menos en este siglo<sup>1</sup>.

Así pues, un Nazareno, un Crucificado y un Cristo Yacente sintetizan en su conjunto los momentos culminantes de la Pasión y muerte de Cristo y son los que logran que la Semana Santa motrileña sea un ejemplo vivo de devoción cristiana.

---

<sup>1</sup> Sobre los orígenes de las corporaciones pasionistas de la antigua villa de Motril es indicativa la consulta de LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo A., "Las cofradías penitenciales de Motril en el siglo XVII", en: *Actas del III congreso nacional de cofradías de Semana Santa*, t. I, Cajasur, Córdoba, 1997, pp. 451-462.

Desde luego Motril adquiere con ellos gran renombre a la hora de conmemorar estas tradicionales fiestas religiosas y es muy indicativo que hasta la villa acudiesen viajeros atraídos por sus procesiones y sus afamados pasos dramatizados de la pasión.

Desde el punto de vista pasionista, la Hermandad de la Santísima Vera Cruz es el gremio corporativo más antiguo que se organiza en la villa de Motril. Hasta hace escasas fechas desconocíamos su origen fundacional, pero recientemente han aparecido nuevos documentos que remontan sus anales al último tercio del siglo XVI.

Radica esta hermandad en la Iglesia de los Hospitalicos, una pequeña ermita de planta irregular que se encuentra enclavada en el extremo sur de la villa. Los cofrades de la Santa Vera Cruz ejercitan su estación de penitencia en la tarde del Jueves Santo y dan culto público a un venerado crucificado que invocan bajo el título del Santísimo Cristo de la Expiración.

Tras una función religiosa y ya al anochecer sus hermanos organizan la procesión de penitencia, cuyo séquito aparece encabezado por el estandarte cofrade y los ministriles de la Iglesia de la Encarnación que tañen sus instrumentos musicales. Marchan junto a ellos los clérigos del Hospital Real que entonan sin cesar cánticos religiosos y sagradas oraciones.

A continuación, la imagen del Santísimo Cristo de la Expiración, que es portado por los hermanos de la Vera Cruz en un sencillo paso, si bien con el tiempo se añadirán a su cortejo nuevas insignias de pasión.

Asimismo varios cargos oficiales flanquean el paso secundados por un importante número de flagelantes. El recorrido procesional no es excesivamente largo y, en cualquier caso, muy similar al que posteriormente verifica la Cofradía de Jesús Nazareno en el siglo XVII<sup>2</sup>.

Sin lugar a dudas es el acto de la disciplina el que justifica y acoge el verdadero espíritu fundacional de la hermandad. Las escenas de los flagelantes están cargadas de gran dramatismo y logran conmover la devoción de los fieles que contemplan su paso por las calles de la villa. Precisamente, en esta época, la estación de penitencia es conocida popularmente con el nombre de *“la procesión de la disciplina”*.

<sup>2</sup> La pervivencia de esta hermandad pasionista puede consultarse más extensamente en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo A., “La hermandad de la Santa Vera Cruz de Motril. Origen y pervivencia de una hermandad pasionista en la Edad Moderna”, en: *Las cofradías de la Santa Vera Cruz*, CEIRA-4, Sevilla, 1995, pp. 699-710.

Los hermanos de sangre ejercitan en sus propias carnes este claro ejemplo de mortificación que consiste en golpearse las espaldas con cilicios para expiar su sentimiento de culpa en la muerte del Redentor. Al mismo tiempo, como acto de fe, el cofrade purga los pecados mundanos cometidos. Al dar por finalizada la procesión, los “*disciplinantes*” acceden al Hospital Real y Eclesiástico que se ubica lindante a la ermita para que los médicos y cirujanos que en él residen les curen las heridas.

Precisamente quien fuera beneficiado de la iglesia Mayor parroquial, el licenciado Tomás Aquino y Mercado, ya hacía constar a mediados del siglo XVII el importante concurso de esta cofradía al ámbito pasionista de la villa al referir sus concretos datos en el célebre manuscrito que hoy en día se custodia en la Biblioteca Nacional<sup>3</sup>.

A pesar de que no hay constancia de su libro de reglas, la hermandad nace con un fin preclaro, el de realizar acto de penitencia y dar culto público a su imagen titular, el Santísimo Cristo de la Expiración.

Desde el punto de vista artístico el prestigioso profesor Antonio Gallego y Burín cataloga a la venerada efigie como de principios del siglo XVII, y ello desconociendo sus vinculaciones con la Hermandad de la Santa Vera Cruz.

Es, pues una obra que se encuadra en la plenitud del movimiento barroco español y que muestra claras influencias de la escuela granadina. Desde el punto de vista formal representa a Cristo ya muerto, aunque instantes después de haber expirado, de ahí que su cabeza ya inerte penda sobre el costado derecho de su pecho.

El escultor ha sabido plasmar con detalle las facciones para dar a conocer el sufrimiento al que fue sometido el Redentor. Así el rostro exhibe un sereno dramatismo que es realizado aún más si cabe por los restos de sangre que resbalan desde su frente y cubren todo su cuello. Jesús ya ha expirado y no está en el mundo terrenal y ese es el momento sublime que pretende captar el anónimo artista.

Es así como el sagrado cuerpo aparece ya exhausto y vencido por su propio peso, de modo que las piernas presentan una ligera flexión. La composición de la figura es claramente triangular al descansar sobre tres clavos, sirviéndole de soporte una sobria cruz sin ningún tipo de adorno.

---

<sup>3</sup>El licenciado Aquino y Mercado refiere literalmente en su obra que “*de este hospital sale la procesión de la disciplina el Jueves Santo y les predicán y curan a los penitentes...*”. Vid. AQUINO Y MERCADO, Tomás, *Historia de las antigüedades y excelencias de la villa de Motril, antigua Sexi*, Motril, 1650, p. 245.



El resto del cuerpo es un fiel reflejo del suplicio al que es sometido el Hijo de Dios, cuyas evidencias más palpables se centran en las descarnadas heridas de su torso, que hablan por sí solas del sufrimiento padecido antes de ser crucificado.

El estudio anatómico de la imagen puede decirse que raya en la perfección; las facciones, las arterias, la musculatura, el abdomen o las propias costillas aparecen perfectamente conseguidas, aunque huyendo de toda exageración.

Precisamente esa nota de realismo y naturalidad se puede apreciar en el paño de pureza que es recogido y anudado a su cadera izquierda. La textura y los pliegues aparecen tan perfectamente tallados que simulan un sudoroso cuerpo abatido ya por el sufrimiento.

Como conclusión se ha de referir que la Hermandad de la Santísima Vera Cruz pervive en los comienzos del siglo XVII como único gremio pasionista en la villa hasta el mismo momento de fundación de la cofradía nazarena y, en cualquier caso, su ejemplo constituye toda una innovación en esta época tan dada a la artificiosidad, a la retórica y al propio efecto teatral que caracteriza a la etapa barroca.

## LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO

**B**ien entrado el primer tercio del siglo XVII se organiza en la villa una nueva cofradía penitencial bajo la advocación de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura<sup>4</sup>. Esta confraternidad fue conocida popularmente como “*de los nazarenos*” y quedó instituida oficialmente en Motril en los primeros días del mes de marzo de 1635.

Afortunadamente se conserva el primitivo libro fundacional<sup>5</sup> que recoge íntegramente la transcripción de sus reglas, contenido que refleja el hondo

<sup>4</sup> El origen y fundación de la cofradía nazarena así como su sostenimiento en el ámbito pasionista de Motril puede consultarse en extenso en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo A., “La advocación de Jesús Nazareno en Motril. Historia y pervivencia de una devoción pasionista en la edad moderna”, en: *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso nacional*, t. II, Córdoba, 2007, pp. 605-636. La pervivencia de esta hermandad pasionista puede consultarse más extensamente en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo A., “La hermandad de la Santa Vera Cruz de Motril. Origen y pervivencia de una hermandad pasionista en la Edad Moderna”, en: *Las cofradías de la Santa Vera Cruz*. CEIRA-4, Sevilla, 1995, pp. 699-710.

<sup>5</sup> El *Libro de Cargo, Data y Memoria* de la Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura de Motril (Granada) recoge el devenir de esta hermandad en su primera etapa de vida, de 1635 a 1684. El original se encuentra depositado en el Archivo de la Curia Diocesana de Granada (A.C.D.G.), Legajo 64 F, pieza nº 28.

sentimiento cristiano que anima a sus organizadores y lo arraigado que se encuentra ya ese voto nazareno en la villa de Motril.

Como bien exponen, desean fundar una cofradía “*para servir a Dios nuestro señor con ella que es de Jesús de naçareno y nuestra señora de la amargura..., para el bien de las ánimas de los buenos xptianos que quisieren entrar en ella por la mano de Jesús de naçareno y su bendita madre...*”<sup>6</sup>. Cristo cargado con la cruz de su martirio, esa será, pues, la imagen que centre su devoción y a la que todos los años rendirán tributo de fe en la madrugada del Viernes Santo.

Con antelación al mismo momento de la fundación ya se habían reiterado numerosos contactos entre futuros cofrades para perfilar determinados aspectos del régimen interno, tales como sus reglas y la adquisición de los enseres procesionales que habrían de ser adquiridos para verificar la estación de penitencia.

La junta directiva aún en funciones dispone efectuar en estos días varias colectas de limosnas entre el vecindario para hacer frente a los primeros gastos, entre los que destacan primordialmente los trámites de su legalización ante la Curia granadina.

La cofradía, clasificada tipológicamente como abierta, no pone freno al número de asociados que la componen, pues en el momento de su fundación existen censados casi una cincuentena de hermanos, cifra que, tras verificarse su estación de penitencia, se ve incrementada hasta el centenar.

Contrasta, por ejemplo, este régimen abierto de hermandad, con el que pervive en los comienzos del siglo XVIII tras su refundación, que es de tipo cerrado, ya que tan sólo admitirá un número máximo de veinticuatro hermanos.

A diferencia de la hermandad de la Santa Vera Cruz, la cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura es instituida por personas que gozan de un relativo bienestar económico.

Como ha quedado reseñado, la finalidad que persiguen es servir a Dios en la persona de su Hijo y reconfortar el espíritu de los “*buenos cristianos que quisieren entrar*” en su confraternidad.

Para alcanzar este objetivo, los hermanos fijan una serie de reglas de obligado cumplimiento que quedan estructuradas en sus constituciones. En su articulado se determina que la cofradía ha de radicar en la Iglesia de la

---

<sup>6</sup>*Ibidem.*

Encarnación y que la procesión que organizan se ha de verificar en las primeras horas del Viernes Santo<sup>7</sup>.

Los nazarenos establecen en sus constituciones una cláusula de obligado cumplimiento que regula el procedimiento a seguir en caso de que la autoridad eclesiástica suscite cualquier clase de inconvenientes en su ejecución.

Así, estipulan, por ejemplo, que *“si acaso ogaño que a de ser el primero que a de salir de la dicha iglesia mayor se biere por los señores beneficiados, mayordomo y oficiales que fueren della que ay algunos inconvinientes para que no salga otro año de la dicha iglesia mayor a de ser con boluntad de todas sus mercedes trasferilla a que salga la dicha procesión de cualquiera de las cinco hermitas que ay en esta dicha villa que están debajo de su dominio y orden como son Nuestra Señora de la Cabeça, San Antón, San Roque, San Sebastián, el Hospital y no de convento ninguno, señalando para el efecto la que ubiese de ser y se le a de dar a los señores beneficiados lo que fuere justo y a la música y todo”*<sup>8</sup>.

En cuanto a los titulares pasionistas previenen la adquisición de un grupo escultórico formado por *“un Santo Cristo con la cruz a questas y Nuestra Señora y San Juan y la muger Berónica y se nos a de dar en la dicha iglesia mayor donde estén y en el cabo o parte que estuvieren”*<sup>9</sup>.

Desde luego la decisión no es arbitraria, pues algunos miembros de la junta rectora han podido contemplar unos concretos pasos de pasión que se ejecutan en la vecina ciudad de Málaga y tienen decidido incorporarlos a su estación de penitencia juntamente con el conjunto imaginero que les sustenta.

El sostenimiento económico de la confraternidad es objeto de atención en el capítulo cuarto. Los nazarenos están obligados a pedir en nombre de la asociación en todas las fiestas del año y, ya en la cuaresma, todos los días hasta que se verifique la estación de penitencia.

Por regla general la junta rectora designa cada día festivo a una persona que es la encargada de pedir las asignaciones que caritativamente les entregan las gentes devotas de la villa. Al finalizar el día se procedía al recuen-

<sup>7</sup> Disponen que la comitiva *“salga en procesión el viernes santo al amanecer, siguiendo por las calles por donde va el santísimo sacramento el día del Corpus y salir a la placeta de la Puerta de Castell de Ferro, y a Nuestra Señora de la Cabeça y volver consecutivamente a la dicha iglesia mayor de donde salió, donde se dará fin a la dicha procesión”*. Vid. Libro de Cargo, Data y Memoria de la cofradía de Jesús Nazareno. A.C.D.G., Legajo 64 F, pieza n° 28.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

to de las cantidades obtenidas, que eran confiadas al mayordomo, previo asiento en el libro de cargo y data de la cofradía.

Al margen de ello, en los días previos al Viernes Santo, los miembros directivos colocaban una pequeña mesa en el pórtico de la Iglesia Mayor para tratar de recaudar nuevos donativos y, al mismo tiempo, distribuir entre sus agremiados la cera y luminaria para la procesión. A su lado y en lugar bien visible se exponía el libro fundacional, un tintero y pluma para escribir los asientos y un plato metálico para recoger las limosnas.

Estas colectas quedaban al margen de la asignación personal que cada cofrade tenía que satisfacer de entrada y que había quedado fijada en la cantidad de seis reales. En adelante los hermanos tan sólo tendrían que contribuir con dos reales, que era la cuota estipulada para hacer frente a los gatos de cera y luminaria.

En su séptimo capítulo se analiza la función penitencial de los cofrades, que resulta trascendental para conocer cómo se desarrolla la estación de fe. Todos los hermanos han de desfilar en la procesión del Viernes Santo ataviados con una túnica de color morado llano y han de ir tocados con un capirote redondo. Asimismo, en su caminar, portan una cruz al hombro para emular el sacrificio padecido por Jesús antes de ser crucificado.

Los nazarenos asisten asimismo desprovistos de calzado, aunque por causa de enfermedad u otros motivos justificados podrían usar “*alpargatas o sandalias*”, aunque en ningún caso zapatos.

Como acto de mortificación y penitencia los cofrades se han de colocar “*una soga al cuerpo como cordón y otra al cuello a semejanza a la que Christo nuestro Señor llevó en su Pasión como buenos christianos para servirle con ello*”<sup>10</sup>.

Como se puede apreciar, penitencia y mortificación constituyen, pues, los dos rasgos más significativos de esta cofradía en la que los nazarenos, con una profunda devoción, intentarán expiar la culpabilidad de los hombres en la muerte del Hijo de Dios y, al mismo tiempo, servir de ejemplo pararegonar el verdadero sentir del espíritu cristiano.

El acto inaugural de la cofradía tiene lugar el día seis de abril de 1635, es decir, prácticamente un mes después de haberse constituido. Es lógico pensar que la improvisación y la falta de tiempo material han de marcar el desarrollo de su primer desfile procesional.

Por ello, en los días precedentes los órganos rectores se afanan en ad-

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

quirir algunos enseres pasionistas que se consideran imprescindibles para verificar con prestancia su estación de fe. Es significativo señalar cómo, en este primer año, la cofradía adquiere ya en propiedad una armadura para Simón Cirineo y armas para los “armados” con idea de constituir los pasos vivientes de la Pasión, y ese cuerpo jerarquizado que con posterioridad será conocido con el nombre de “la Judea”.

Tras celebrarse la procesión inaugural, la junta rectora de la hermandad comienza a plantear la adquisición del grupo escultórico estipulado en sus reglas, en concreto la efigie de Jesús Nazareno, la de Nuestra Señora de la Amargura y la Santa Mujer Verónica, todas ellas dotadas de movimiento y con sus respectivas andas y encarnado.

Este encargo será encomendado a un escultor de relativa fama en la vecina ciudad de Málaga, Jusepe Micael Alfaro y Serrano, y su costo será evaluado en 250 ducados. En los inicios del mes de Febrero de 1636 las tres imágenes se encontrarán ya concluidas y serán trasladadas hasta la villa de Motril en un falucho propiedad del distributor Cristóbal Pinto.

La efigie de San Juan completará el grupo un año más tarde y será realizada por el mismo artista, quedando estipulado su precio en 450 reales, que serán pagaderos en dos plazos, uno de 250 reales el día que se retirase la imagen y el resto, 200 reales, el día de Pascua del Espíritu Santo<sup>11</sup>.

Con el grupo escultórico ya al completo la cofradía nazarena se encuentra ya aprestada para verificar esos renombrados pasos de pasión que tanta trascendencia logran alcanzar y que conseguirán transferir a siglos venideros aunque desligados ya de la organización matriz que los instaura.

## HITOS EN LA DEVOCIÓN NAZARENA

**E**l siglo XVII recoge para la historia de Motril algunos hechos memorables que tienen como protagonista al titular de la cofradía nazarena. Ante todo porque es ésta la imagen que logra arraigar plenamente en el sentir devocional de los motrileños y ello, en cierto modo,

---

<sup>11</sup> La secuencia histórica del encargo de las imágenes, los pagos verificados a su escultor y las particularidades de sus traslados a la villa de Motril puede consultarse en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo A., “La Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura en Motril (1635-1684)”, en: *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1991, pp. 472-475.

posterga a la otrora figura de pasión que tiene su misma advocación y que es obra del reputado artista Bernabé de Gaviria.

En realidad todo es poco para ofrendarle, porque creen en su mediación divina, mas el paroxismo alcanza sus más altas cotas de fervor cuando la imagen sale a la calle para interpretar los que ya son afamados pasos de pasión.

La mentalidad barroca, tan artificiosa, tan dada al dramatismo, se enriquece en sus propios valores con la contemplación de estas escenas sacras en vivo y en directo. El Nazareno de Alfaro ha calado hondamente entre los motrileños porque es el protagonista de un drama que marca la secuencia en la que el Hijo de Dios ofrece su vida para redimir a los hombres.

En verdad Motril hace historia con los pasos de la pasión; basta recordar unas breves palabras del licenciado Aquino y Mercado para comprender la repercusión que alcanzan estas representaciones en la villa y aún fuera de sus propio límites. Alude el cronista a las dos procesiones que salen a la calle el viernes santo: *“una por la mañana de los naçarenos con todos los pasos e insignias de la pasión es de las grandes y debotas que se hacen en España y otra a la tarde del entierro de Cristo se halla en ellas grande concurso de lugares, villas y ciudades que bienen a berlas y vuelven muy edificadas a sus casas...”*<sup>12</sup>. Como se puede apreciar, todo un ejemplo de catequesis pública que irradia sus enseñanzas más allá del estricto ámbito local.

En relación a los hitos memorables que toman como referente a la imagen de Jesús Nazareno podemos destacar dos que son realmente significativos. El primero, la donación de un palio por parte de un reducido círculo de devotos que quieren enaltecer y honrar su figura a su paso por las calles.

El segundo, las emotivas escenas que derivan de la epidemia de peste de 1679, suceso en el que el Nazareno se convierte en el auténtico catalizador de la fe de un pueblo que es asolado por la tragedia.

Por lo que respecta al primero de ellos hemos de referir que en el año de 1655 se ofrenda al titular nazareno un palio que es el primero de que se tiene noticia en la antigua villa de Motril y, particularmente, el primero que la historia ha refrendado documentalmente en su Semana Santa<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Es indicativa la cita para vislumbrar la fama que ya alcanzan estos pasos de pasión que organiza la cofradía nazarena. Vid. AQUINO Y MERCADO, Tomás., *Historia de las antigüedades...*, Capítulo 16, nº 284, folio 239.

<sup>13</sup> El protocolo del acto de la donación es refrendado ante el notario público de la villa y se dará traslado al *Libro de cargo y data de la Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura, cuyo original se custodia en el Archivo de la Curia Diocesana de Granada, Legajo 64 F, pieza nº 28.*

La intención y el hecho dejan traslucir la devoción que despierta esta imagen de Jesús con la cruz a cuestas que recibe culto público en la parroquia Mayor de la Encarnación. El Nazareno ha calado plenamente en el sentir devocional de los motrileños y hacia esta fecha ya es todo un referente espiritual de ese pueblo que ha volcado toda su humanidad y toda su fe en su sereno semblante.

¿Qué ha ocurrido para que esto suceda? ¿Qué circunstancias han favorecido ese particular arraigo en la población? ¿Qué es lo que hace que este Nazareno y no otro atraiga sobre sí el fervor y la piedad de los motrileños? Todos estos interrogantes convergen en una misma respuesta ya que desde su llegada a Motril su efigie se va a convertir en el icono devocional de los afamados pasos de pasión que instituye su corporación cofrade.

Desde luego el Nazareno se erige en el protagonista de una escenografía sacra que viene a representar los pasajes más significativos de la pasión y muerte de Cristo y es, en definitiva, la imagen que cambia las formas y maneras de entender los actos conmemorativos de la Semana Santa en la entonces villa de Motril.

Entre las numerosas muestras de devoción que la historia tiene constataadas documentalmente podemos referir la donación del mencionado palio al objeto de enaltecer aún más si cabe la sagrada efigie nazarena, idea que toma cuerpo real un veintiséis de diciembre de 1655, fecha en la que varios devotos acuerdan darle el correspondiente refrendo público.

Son en total ocho los otorgantes que requieren ante el notario de la villa la formalización de la correspondiente escritura de donación. Se encuentran presentes en el acto los vecinos Luis de Montenegro, Pedro López del Villar, Alonso Pérez de Ortega y Juan del Valle, quienes intervienen igualmente en representación de Sebastián Otero, Pedro Gil, Francisco Palomino y Francisco Gómez Azucarero.

De esta forma y de común acuerdo se obligan a hacer un palio en tafetán doble de color morado carmesí cuyos bordes han de encontrarse rematados con una cenefa de oro y seda. En la misma forma se tendrán que fabricar las ocho varas que le han de sostener durante la procesión del Viernes Santo y que serán portadas por los propios donatarios.

Se ha de precisar que desde 1636 la imagen de Jesús Nazareno es procesionada sobre unas andas que se alejan mucho de los suntuosos tronos que existen hoy en día, pues los portadores del mismo se afianzan al paso mediante unos corrajes que le cruzan los hombros para hacer más llevadero su peso.

La realidad es que este innovador cuerpo de portadores de palio trae aires renovados a la Semana Santa motrileña. La escritura de donación deja perfectamente establecido que las varas son de carácter vitalicio. Incluso disponen que una vez fallecido su portador se podrá transmitir el sitio y uso a familiares o amigos con condición que los elegidos sean personas de orden.

Esta cláusula tiene tal poder de resolución que condiciona a los mayordomos para que acepten al sucesor sin oposición. Aun así si el portador falleciera sin dejar sucesor se ha reglamentado que la vara pase al pariente más cercano y, en caso que no exista, serán los mayordomos de la cofradía quienes designen a los sucesores con la aquiescencia del resto de portadores.

Además, el palio siempre ha de estar a su disposición y no podrá ser prestado a ninguna otra iglesia o cofradía. Es más, en el caso que se confeccionase otro, incluso de mejor calidad, siempre ha de ser preferido el que ahora se concierta.

Ambas partes, donatarios y oficiales, se obligaron mutuamente a cumplir lo preceptuado en la escritura y a ser censurados en caso de vulnerar cualquiera de las condiciones estipuladas. Si los transgresores fueran los donatarios serán apremiados en sus personas y bienes y si lo es la propia cofradía será ésta la que pague con sus propias rentas.

Dispuestas todas las especificaciones no queda ya más que concretar el momento en el que el palio ha de ser una realidad y para ello los otorgantes han dispuesto que sea el día de San Lázaro de 1656.

Así pues, en presencia de Cristóbal Pinto, mayordomo de la cofradía, y Andrés de Contreras, Francisco de Montenegro y Alonso Bicioso, oficiales de la misma, queda rubricada la escritura. No ha de tardar mucho tiempo en el que el sagrado titular muestre su flamante palio, aunque no consta anotación alguna de ello en el libro fundacional de la cofradía.

A tenor de las condiciones contractuales ninguna de las partes actuan-tes debió eludir sus obligaciones. Este ha sido el primer palio documentado de la historia de Motril y cierto es que la donación puede ser entendida como la muestra palpable de ese fervor espiritual que arraiga en determinadas imágenes sacras.

En 1679 se constata otro hito histórico que refleja con toda su intensidad el sentir devocional de los motrileños hacia la figura de Jesús Nazareno. En ese año, entre los meses de abril y agosto, una terrible epidemia de peste



bubónica asola la ciudad<sup>14</sup>. Se ha considerado como el azote más trágico y cruento de los registrados en la edad moderna y el que más devastadores efectos ha tenido sobre la población.

En situaciones extremas, frente a las adversidades, frente a las catástrofes, frente a las calamidades, siempre se alza triunfante la esencia de la fe; es el recurso más natural para un cristiano. Los motrileños no se van a alejar de esta práctica y reclamarán la piedad divina dirigiendo todas sus súplicas hacia el que ya es símbolo espiritual de la ciudad, su sagrado Nazareno.

Desde las crónicas de la época se justifica la epidemia de peste como un claro castigo de Dios. Escasos años antes se habían reiterado algunos hechos luctuosos que fueron imputados como signos premonitorios de la tragedia. Así, en 1668, el fruto de la caña de azúcar queda arruinado por una fuerte helada que le hace perder hasta las raíces. En el invierno de 1669 el meteoro vuelve a repetirse con igual intensidad provocando una corta etapa de hambre y de miseria.

Y es más, la guerra de Francia y la contribución anual de gente para Cataluña suponen dos nuevos reveses para la estabilidad socioeconómica del lugar. Finalmente, dos pavorosas tormentas<sup>15</sup> en el mes de septiembre de 1677 y 1678 acaban por augurar el terrible castigo que está por venir.

En el mes de abril de 1679 la enfermedad manifiesta sus primeros síntomas, pero, en principio, el mal no es identificado correctamente. Sin embargo, sus terribles efectos comienzan a reflejar con toda su crudeza la magnitud de la tragedia. En realidad no existe medio humano que pueda frenar el contagio, pero siempre queda el recurso de la fe.

La actitud de numerosos vecinos pasa por ejercitarse en rigurosas penitencias y abstinentes ayunos además de celebrar novenas en acción de gracias para que se extinga el azote. Pero de nuevo la devoción al Nazareno fluye otra vez con fuerza en una procesión general que se celebra en su honor a instancia de los labradores de la ciudad. La imagen refulge en este día con un particular halo de veneración.

Las crónicas refieren que era *“la Divina hechura de natural, y perfectamente hermosa estatura, y de muchas ricas túnicas con que la devoción le ha*

<sup>14</sup>Felipe IV, en 1657, concede el título de ciudad a la entonces villa de Motril, facultándola para nombrar corregidor y separar su jurisdicción de la ciudad de Granada.

<sup>15</sup>Refieren las crónicas que durante la tormenta de 1677 el fuerte aparato eléctrico hizo caer un rayo en el convento de la Victoria y unos cuantos más en los alrededores de la ciudad. Similares consecuencias tuvo la tormenta de 1678, aunque esta vez el rayo sobrevino en una casa abandonada del centro de la ciudad. Como bien expresan los vecinos, *“obstinados en nuestros hierros no creímos tan sobrenaturales avisos”*.

*servido, se adornó este día con una de morado carmesí terciopelo, bordadas las orlas de plumas de oro, y del mismo hilado metal cordones al cuello, y cintura, y corona de espinas de plata de martillo*<sup>16</sup>.

Toda una enorme muchedumbre con antorchas encendidas precedía a este sentido cortejo, al que seguían las órdenes religiosas y la representación eclesiástica y secular. Luego, el pueblo llano, que en palabras de la época constituía “*el más devoto concurso que se ha visto*”.

Como era arraigada costumbre, la procesión se encaminó hacia el cerro de la Virgen de la Cabeza<sup>17</sup>, donde se celebró el santo sacrificio de la misa. A la tarde se verificó el regreso donde fue “*más esforzado el concurso, y en la misma forma volvió el amabilísimo Jesús a su casa, donde quedó colocado en su decente y continuo tabernáculo*”<sup>18</sup>.

Como el azote de Dios no menguaba en sus perniciosos efectos, volvieron a reiterarse procesiones generales en acción de gracias. Los frailes Mínimos de la Victoria sacaron a su patrón, San Francisco de Paula, al que llevaron al hospital entre cánticos y letanías para servir de consuelo a los afectados.

Otro día le tocó el turno al seráfico padre San Francisco de Asís y otro a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza, que “*a deshora de la noche, por evitar el concurso, misericordiosa fue a visitar los enfermos, que ansiosos de su belleza dejaron los funestos lechos y con tiernos sollozos y afectuosísimos suspiros su favor solicitaban...*”<sup>19</sup>.

En otra ocasión fue el Santísimo Cristo de la Expiración quien efectuó su salida desde la iglesia de los Hospitalicos, pero nuevamente habrá de ser el titular nazareno quien conforte los corazones de los motrileños. Hasta en dos ocasiones más volvió a repetir procesión general la imagen de Alfaro entre muestras

---

<sup>16</sup> Vid. GARCÍA NIÑO DE LA PUENTE Y GUEVARA, Fernando, *La epidemia de peste en Motril de 1679*, Ayuntamiento de Motril, 1997, pp. 58-59. Se trata de una edición facsímil del original impreso bajo el título: *Recuerdos para el escarmiento, de las Divinas iras, y efectos de las Soberanas misericordias, experimentados en la epidemia contagiosa padecida, y perfecta sanidad lograda en la muy noble y leal ciudad de Motril este año de 1679*, Granada, 1680.

<sup>17</sup> La crónica refiere que “*subió la moderada eminencia de un cerro Jesús Nazareno, no al mortal calvario, sino al vivífico y suntuoso templo de su Celestial Madre y Madre Nuestra, Nuestra Señora de la Cabeza*”. *Ibidem*, pg. 59.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pg. 61.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 120-121.

de rigurosa penitencia<sup>20</sup>.

Llegado el día trece de junio, festividad de San Antonio, el contagio pareció menguar. Un día más tarde salieron del hospital setenta y nueve purificados a los que la ciudad les facilitó nuevas vestimentas y *“con alboroço los conduxeron a dar las devidas gracias de tan colmado beneficio al Supremo Señor en su Divina Imagen de Jesús Nazareno, de donde humildes, y obsequiosos passaron reconocidos a darlas a la milagrosa Imagen de N. Señora de la Cabeça...”*<sup>21</sup>.

La escena volvería a reiterarse días después con otros noventa y tres convalecientes que fueron sanados en sus dolencias. Como puede apreciarse, estas dos imágenes forman parte inseparable de ese sentimiento cristiano que anida en el corazón de los motrileños y a ellas recurrirán siempre, en todo lugar, para remedio de sus males.

## LA JUDEA MOTRILEÑA Y LOS PASOS DE PASIÓN

**L**a tradición instaurada en el año de 1635 por la cofradía de **Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura** mantiene viva la esencia de la fe y de la devoción en su principal función de penitencia del Viernes Santo y, asimismo, en los pasos de pasión que se representan en Motril con gran predicamento durante los días más significativos de la Semana Mayor.

Con sus lógicas etapas de esplendor y decadencia, perviven éstos con empuje durante los siglos XVIII y XIX, luengos periodos en los que la ciudad de Motril se hace inseparable a un conocido término local, la “Judea”, nombre con el que se conoce a una compañía de soldados romanos que interviene en las representaciones sacras de la pasión.

Para Francisco Pérez García, Cronista Oficial de la ciudad, la “Judea” era toda una institución local que escenificaba en la calle los pasajes más signifi-

---

<sup>20</sup> La narración de los hechos recoge que *“otras dos noches repitió semejante humanidad el Divino simulacro de Jesús Nazareno, asistiendo a estas penitentes procesiones los Eclesiásticos y Seculares, que hasta entonces no se avían herido, y el Maestro don Esteban Fernández Montero oró varias veces, docta, erudita y fervorosamente, ponderando el riesgo, exortando a la penitencia y procurando fervoroso aplacar la Divina Justicia...”* *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 132-133.

cativos de la pasión de Cristo durante los días del Jueves y Viernes Santos<sup>22</sup>.

En verdad, aquella tropa de personajes de la Roma imperial imponía por su atuendo, por el número de componentes y la marcialidad de sus desfiles, pero, sobre todo, por esas representaciones de la pasión que conseguían atraer a un numeroso público fiel y devoto entre el que se encontraban numerosas personas procedentes de lugares circunvecinos.

Las representaciones de la “Judea” principiaban el Jueves Santo, día grande de nuestra Semana Mayor en la que quedan suspendidos todos los trabajos, incluidos los de la zafra cañera.

En este día comenzaba la jornada con la santa misa que se impartía en la Iglesia Mayor Parroquial y a la que el ayuntamiento en pleno tiene obligada su presencia. Ya en la tarde se verifica el primer paso dramatizado en el que interviene la “Judea” y que es conocido con el nombre del “Prendimiento de Cristo”.

Tiene lugar éste en la plaza de la Victoria, hoy día avenida de San Agustín, justamente en las inmediaciones de la desaparecida Iglesia de los Hospitalicos. En su pórtico se ambienta un jardín con hojas de palmeras y retama para simular un improvisado huerto de Getsemaní que servirá para emular el lugar donde fue detenido Jesús.

Una escenografía grandilocuente hace colocar en uno de sus extremos el monumental paso de la Oración en el Huerto que figura rodeado de numerosos personajes vestidos a la usanza hebrea. Uno de ellos representa a Judas Iscariote, el discípulo que vende a su Maestro por un puñado de monedas.

La “Judea” al completo se encuentra ubicada en el pórtico de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria en perfecta formación y ejerce sus evoluciones con marcialidad<sup>23</sup>. En un momento determinado un capitán al mando de varios soldados comienza a buscar a Jesús de Nazaret por los portales de las casas, al mismo tiempo que interroga a los presentes

<sup>22</sup> El desaparecido cronista local venía a definirla como *“una tropilla romana, con armaduras arbitrarias, morrión, peto, coraza, casco, visera y muchos lazos y colgantes de colorines. Sesenta soldados o sayones, con sus largas lanzas o picas, marchaban en dos filas, haciendo giros a modo de carrusel, varias evoluciones y recitaban parlamentos con versos y diálogos degenerados a través de la transmisión oral. En medio de las filas caminaban varios capitanes llamados de “en medio”, porque circulaban entre ellas, impartiendo órdenes y haciendo brillar los sables...”*. Vid. PÉREZ GARCÍA, Francisco, *Anecdotario Motrileño, Anécdotas, Versos y Vocablos*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1983, p. 49.

<sup>23</sup> La compañía de soldados romanos la conforman aproximadamente treinta personas al mando de *“quince capitanes y un rey, jefes que se revisten de tal jurisdicción, que en más de una ocasión ha sido puesto en la cárcel algún desventurado, por disposición del rey de los judíos”*. «Ecos», en *La Revista Local y Literaria*, Motril, 6 de abril de 1884, p. 2.

si han visto por allí al Hijo de Dios. La desazón se hace visible en los rostros de los soldados, pues les resulta imposible prender a Jesús.

De seguida las andas del paso de Jesús Preso salen a ras del suelo desde la Iglesia de los Hospitalicos, al tiempo que surge una voz entre un grupo de hebreos que confirma su presencia. Alertada la “Judea” se intenta consumir su detención.

El paso de Jesús Preso aparece rodeado por cuatro personas revestidas de túnicas blancas que representan a San Pedro, San Juan, San Simón y San Pablo, y que simulan en todo momento darle protección.

Sorprendentemente, al verle, los soldados caen al suelo impresionados por la imponente imagen del Salvador. Esta acción se repite hasta tres veces sin lograr culminarla con éxito por la emoción que parece sumirles en un estado de excitación extrema.

En vista de ello, uno de los capitanes se acerca al rey de la Judea para demandarle un mayor número de soldados y es entonces cuando acude toda la tropa al completo, momento en el que uno de sus mandos ata con su fajín las manos de Cristo.

La detención se ha consumado y la imagen es conducida hasta el centro, momento que esperan los capitanes para transitar entre los soldados blandiendo los sables al aire. Sus órdenes se dejan sentir con fuerza en la plaza, mientras que la tropa hace golpear con fuerza los regatones de las picas sobre el pavimento<sup>24</sup>.

El siguiente paso dramatizado que se verifica a continuación tiene como protagonista a Jesús atado a la columna. Sobre su figura se simula el azote a que fue sometido Cristo, a la par que los judíos hacen desplegar sus banderas al aire mientras vuelven a golpear contra el suelo sus picas.

El significado de esta representación juntamente con la anterior es convenientemente explicado por un sacerdote desde un balcón contiguo. De seguida tiene lugar la procesión de las sagradas imágenes que han intervenido en los pasos configurándose un itinerario que establece una obligada estación de fe en la Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, templo en el que radica la patrona de la ciudad.

---

<sup>24</sup> Según el cronista Francisco Pérez García, los capitanes de “La Judea” dan “órdenes a los sayones para que estén a la altura de las circunstancias y golpeen fuertemente con las picas el pavimento, nombrando a cada uno por su apodo: ¡Con más energía, “Culebrón”! ¡Guarda mejor el compás, “Patagorda”...! PÉREZ GARCÍA, Francisco, *Anecdotario Motrileño*, op. cit. p. 49.

En estos momentos la calidad plástica y artística de las imágenes contribuye a reforzar los lazos de espiritualidad y fervor de los fieles en la representación sacra. La religiosa comitiva constituye por sí sola todo un desfile antológico de la pasión.

La cabeza de la procesión es presidida por el monumental paso de la Oración en el Huerto, al que siguen el de Jesús Preso, Jesús amarrado a la columna, Jesús Nazareno<sup>25</sup>, el Santísimo Cristo de la Expiración y San Juan.

A continuación se dispone una nutrida representación de apóstoles con sus atributos, profetas y soldados romanos que se ubican precediendo el paso de la Virgen Dolorosa. Finalmente, el clero y una comisión municipal cierran la marcha junto a una imponente multitud de fieles que guarda absoluto silencio.

Esta es la disposición que solía presentar la procesión del Jueves Santo, aunque podían evidenciarse leves modificaciones causadas por algún imprevisto o la falta de alguna imagen de pasión, aspecto éste que no desvirtúa el sentido religioso de la manifestación pública de fe<sup>26</sup>.

Continuando el recorrido procesional el séquito religioso llega a los alrededores de la ermita de la Patrona y es aquí donde se representa el siguiente paso viviente del día. Se trata del paso de Abraham y su hijo Isaac, cuyo origen se remonta al siglo XVII, pues ya lo hace constar el licenciado Aquino y Mercado en su célebre obra sobre Motril<sup>27</sup>.

El paso de Abraham es recitado con unos diálogos que el público se conoce de memoria y es amenizado con una tenue música de fondo. Aunque la escena no se encuadra históricamente con los acontecimientos que se están rememorando, si se relaciona con la esencia del tema, pues pretende recordar la amarga prueba que el mismo Padre habrá de padecer mucho tiempo después al ofrecer la vida de su propio Hijo para redimir a los hombres.

<sup>25</sup> Esta imagen de Jesús Nazareno es la que concierta la cofradía de la Santa Vera Cruz con el escultor Bernabé de Gaviria en el año de 1616. Desafortunadamente la efigie desaparece en los aciagos años de la guerra civil.

<sup>26</sup> Las numerosas crónicas periodísticas de la época permiten aclarar que aunque existía un mismo guion, éste era frecuentemente alterado con el paso de los años. Así queda constatado en rotativas señeras de la época tales como las de “El Defensor de Granada”, “Vida Nueva” o “El Motrileño”. Aun así el principal elemento distorsionador de los pasos de pasión serán las anacronías que suelen suscitar los personajes que intervienen en los mismos y la reiterada conflictividad social de la época.

<sup>27</sup> El licenciado Aquino y Mercado refiere en su obra que “*el viernes santo se hace el descendimiento de la cruz con grande hostentacion y devoción se predica según los sacerdotes revestidos abran en el paso y de aquí a la tarde viene el enquentro y llevan el santo cuerpo a la iglesia mayor con toda la clerecía y religiones con belas y hachas blancas con grande solemnidad con sus pausas*”. AQUINO Y MERCADO, Tomás, *Historia de las antigüedades y excelencias de la villa de Motril, antigua Sexi*, Motril, 1650, p. 246.

Es, pues, el prelude del sublime sacrificio por la Humanidad. El paso de Abraham se escenifica en un tablado de madera que se erige en la falda del Cerro de la Patrona y la persona que emula al Patriarca va tocada con una túnica de nazareno de color morado, sandalias y un bonete y realiza numerosas gesticulaciones para mostrar el pesar que siente por la anunciada muerte de su Hijo Isaac.

Más el destino no se puede alterar; hay que cumplir con los designios de Dios y por ello, en un momento determinado, blande una espada, con la que va a ejecutar el mandato divino. Al elevar el arma, una niña revestida de ángel irrumpe en el escenario y detiene su brazo refiriendo como Dios ha revocado su sentencia<sup>28</sup>.

Ya en el Viernes Santo tiene lugar la procesión que organiza la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y los dos pasos vivientes que tiene asociados en su transcurso. Conocemos a la perfección el desarrollo de estas funciones gracias al informe que realizara en su día Francisco Rodríguez Paulsen, canónigo de la Iglesia Colegial de Motril, con motivo de los incidentes que acaecen en la función principal que tiene lugar el Viernes Santo del año de 1791.

En su informe el canónigo da a conocer la devoción de los motrileños a todos los actos que se verifican en la ciudad en tiempo de Semana Santa, pero muy especialmente a la procesión de Jesús Nazareno<sup>29</sup>.

Para esta ocasión se traslada el escenario a la cercana Plaza de la Constitución, hoy en día Plaza de España, y no necesita ningún tipo de ambientación espacial. Desde las ocho de la mañana el personaje que representa a Simón de Cirene está presente en los alrededores de la iglesia ataviado con una falda y numerosas cintas de colores que se agitan con el aire, un tocado turco con espejos y una careta de cartón

<sup>28</sup> La tradición oral ha mantenido parte del diálogo que estos personajes recitaban al público. En el caso de Abraham sus palabras referían “*padre querido, a este monte me has traído, con fuego, con leña, con todo prevenido*”. En el caso del Ángel sus palabras exhortan al Patriarca diciéndole: “*detente Padre Abraham dichoso, que Dios que es todo poderoso ha relevado la sentencia, no mates a tu hijo, mata a este cordero que he traído*”.

<sup>29</sup> Según sus palabras, “*siempre ha tenido este pueblo grandísima adhesión a las procesiones de semana santa, y con especialidad a la de Jesús Nazareno, persuadidos los vecinos por un exceso de devoción material e indiscreta, a que son precisamente escasos los años, en que no sale el viernes santo la imagen de aquel señor a bendecir el pueblo y los campos. Todos los años luego que se acerca la semana santa hacen vivísimos esfuerzos para conseguir la licencia, manifestando mucho sentimiento, si no la logran, como sucedió en el pasado, en que se hubieran verificado las malas consecuencias, que en este, si el gobernador difunto con su actividad y zelo no las hubiera prevenido*”. Vid. Archivo Curia Diocesana de Granada, Caja 222F., *Certificación de dos cavildos que celebraron los abad y canónigos desta insigne iglesia colegial asunto de procesión del viernes santo, uno en 17 de abril y otro en 6 de mayo*.

pedra que cubre su rostro. Es la atracción de la mañana y como tal son muchos los curiosos que se dan cita en la plaza para contemplar sus movimientos.

La función comienza tras terminar los oficios en la Iglesia de la Encarnación, que, como en anteriores ocasiones, suele aparecer abarrotada de fieles. En un improvisado púlpito -a veces un balcón-, se sitúa un sacerdote que relata los variados incidentes que precedieron a la sentencia dictada por Poncio Pilato, el gobernador romano de Judea. Dado el carácter condenatorio del sermón, en los ambientes pasionistas se le define como la sentencia “mala” y suele ser escuchado con la inmensa reprobación del público presente.

De seguida deja su lugar al personaje que representa al gobernador de Judea, que comienza a recitar en una peculiar cantinela la sentencia que condena a Jesús de Nazaret a morir en la cruz. Nuevamente el sacerdote hace su aparición en el púlpito y pone en antecedentes a los presentes preparándoles para la siguiente escena conocida por todos como el Pregón del Ángel, es decir, la sentencia “buena”.

Contrariamente a lo expresado en el sermón de Poncio Pilato, el pregón del Ángel es atendido por el público con señales de alegría y numerosos aplausos. Un joven angelical con voz timbrada se deja ver en el mismo lugar y con su cantinela explica como Jesús es el Hijo de Dios y que tal y como lo ha dispuesto el Padre ha de morir en la cruz para redimir a los hombres.

De nuevo el sacerdote toma su lugar y alude al interrogatorio de Caifás que provoca la bofetada de uno de los soldados a Cristo Redentor. Inmediatamente el sentimiento de culpa inunda la plaza y todas las personas presentes se abofetean las mejillas.

La sentencia ya está dictada y para cumplirla es preciso que la imagen de Jesús Nazareno emprenda el camino hacia el calvario con su pesada cruz a cuestas. Y es aquí cuando surge vibrante el papel de Simón Cirineo, un escenificado paso que se aleja de la austeridad que se rememora en estas fechas<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> El canónigo Paulsen alude en su informe que se trata de un paso que en otros tiempos ha suscitado muchas controversias dado que “*el representante de Simón con el bastón suele dar palos a las gentes, y estas corresponderle*”. Vid. Archivo Curia Diocesana de Granada, Caja 222F, *Certificación de dos cavildos que celebraron los abad y canónigos desta insigne iglesia colegial asunto de procesión del viernes santo, uno en 17 de abril y otro en 6 de mayo*.



Desde temprana hora los miembros de la “Judea” se hallan concentrados en esta céntrica plaza para participar en el paso y en la procesión que se organiza a continuación. Durante el pregón han formado marcialmente en una especie de centuria que marca continuamente el paso y realiza sus evoluciones. Junto a ellos suele aparecer el popular Cirineo que se pasea por todo el recinto para llamar la atención.

El paso en sí comienza cuando varios componentes de la “Judea” le llaman para que ayude a Jesús a portar su cruz para recrear la escena que acontece camino del Monte Calvario.

Simón, reticente, parece que acepta, pero en un descuido de sus guardianes escapa y se refugia en un portal cercano. Los soldados marchan tras él y le buscan por la plaza hasta que hace su aparición en un balcón de un edificio cercano. Aparentando que es perseguido se arroja al pavimento y en su caída aprovecha para cambiarse la sonrosada careta que le cubre el rostro por otra de color pálido.

Es, pues, una singular forma de juzgar la actuación de este personaje que provoca siempre la sonrisa de los más pequeños y aún de los mayores, convirtiéndose así en una de las funciones más esperadas de la Semana Santa motrileña<sup>31</sup>.

Nada más caer a la plaza, Simón se esconde, a la vez que los sayones se asoman al balcón y simulan discutir acerca de quién debe perseguirle. Sin llegar a acuerdo alguno deciden retirarse y tras dejar pasar un tiempo prudencial aparecen nuevamente en la plaza llevando preso al Cirineo, que porta ya la careta de cartón piedra de color amarillo pálido para evidenciar el miedo que siente.

Llevado ante el rey, Simón es perdonado y gratificado con treinta monedas que arroja al aire. Luego simula ayudar a Jesús a portar su cruz en la procesión que inmediatamente se pone en marcha.

El cortejo queda organizado por los cuatro gobernadores de la cofradía nazarena con el estandarte al frente y en él tienen igualmente cabida las hermandades de la Santa Vera Cruz y Humildad y una nutrida representación eclesiástica de la parroquial en la que figuran sus beneficiados, capellán

---

<sup>31</sup> Las indagaciones en la prensa local han permitido reconstruir parte del diálogo entablado por este personaje. Así se decía. “*de parte de mi rey que vengas, le dicen dos sayones, cuando vestido de moro pasea el viernes entre la numerosa multitud de la plaza. Dile a tu rey que no voy. Señor, dicen los sayones al monarca, ha contestado que no viene. Pues que venga. Simón, pues que vengas. Y Simón, entre los dos sayones se adelanta hacia la Judea, de la cual se burla, al ver la imagen de Jesús, dándole a los pies*”. Vid. “Ecos”, en: *La Revista Local y Literaria*, Motril, 6 de abril de 1884, p. 2.

de coro, tenientes de cura, presbíteros, diáconos y subdiáconos, sochantres y demás subalternos. Asiste igualmente el vicario tocado de bonete, al que acompañan los notarios, alguaciles y representantes de la “Judea”.

Iniciada la procesión, se incorporan a ella el alcalde mayor de la ciudad juntamente con los caballeros regidores y los maceros. En el itinerario de regreso a la parroquial, cercano el cortejo a la plaza pública, tiene lugar el siguiente paso viviente que organiza la cofradía de Jesús Nazareno y en el que va a tener lugar el encuentro con su santa Madre.

La plaza se convierte en un escenario al natural en el que el público aparece entremezclado con los actores y personajes que deambulan por ella. Jesús Nazareno es la única imagen que se encuentra físicamente en el lugar, pues el resto, es decir, la Virgen de la Amargura, San Juan y la Mujer Verónica han desaparecido por las calles aledañas a la espera de su intervención en el paso.

Durante su transcurso un sacerdote hace de predicador para instruir al pueblo llano en el significado de las escenas de la pasión, de forma que San Juan es acercado hasta la Virgen y mediante un resorte le señala el lugar donde se encuentra su Hijo, pero los soldados romanos cruzan sus picas y le impiden el paso, por lo que alza su brazo para enjugarse las lágrimas con el pañuelo que porta en la mano.

Inmediatamente la Virgen es acercada al Nazareno y procede a adorarle, a la vez que la imagen de Cristo la bendice con su brazo articulado. Paralelamente, la Santa Mujer Verónica accede desde otro ángulo de la plaza y aunque los soldados romanos vuelven a prohibir su paso, en un momento de descuido le dejan acercarse y limpia el rostro de Jesús.

Inmediatamente el sudario es manifestado ante el pueblo que ve con sorpresa como aparecen impresas las tres efigies de Cristo. El paso se da por concluido con las postreras palabras del predicador, momento en el que Jesús Nazareno procede a dar la bendición al pueblo congregado en la plaza.

Finalmente, en la tarde, se representa en el mismo lugar la ceremonia del Descendimiento de la Cruz, acto que nuevamente es explicado por un sacerdote en otro sermón. En esta escena intervienen otra vez las imágenes de la Virgen Dolorosa y San Juan y numerosas personas que emulan a los evangelistas, a los apóstoles y profetas y, como no, la “Judea”, que con su rey al frente presencia el acto.

Tres sacerdotes ataviados con albas y estolas son los encargados de bajar de la cruz el cuerpo de Cristo, que posteriormente es presentado ante su Madre y San Juan. Luego los mismos sacerdotes le muestran al público que yace postrado de rodillas en señal de respeto y veneración. Durante la representación son muy numerosas las personas que lloran de emoción ante la recreación histórica que rezuma la escena sacra.

Al día siguiente la Semana Santa toca ya a su fin. El Sábado de Gloria recobra ya la actividad cotidiana y los “*monderos*” vuelven a reanudar las labores de la zafra cañera. Como epílogo de los actos externos, el Domingo de Resurrección aparecen colgados de los balcones algunos muñecos de paja y trapo que imitan la figura de Judas, el discípulo de Jesús que ha vendido a su maestro por un puñado de monedas. La recusable acción es contestada por los motrileños con la quema de los mismos, a la par que un ruido ensordecedor recorre las calles para festejar públicamente la resurrección de Cristo.

Esta es la disposición de los pasos de pasión que Motril verifica en la calle para recordar la efeméride de Semana Santa. Mas, en verdad, la religiosidad de la época siempre se mantuvo reñida con la convulsa situación social que deriva de las labores de la zafra cañera, particularmente durante los siglos XIX y XX.

Las gestiones empresariales, los precios conferidos a la arroba de caña y la aglomeración de personas llegadas a la ciudad para trabajar en las fábricas azucareras generan numerosas huelgas y manifestaciones públicas que derivan en la suspensión de los pasos por la autoridad local.

Y ello al margen del propio deterioro de los atrezos que reviste la escenografía de los pasos y la degeneración de los diálogos que los propios protagonistas suelen recitar en sus intervenciones.

Definitivamente, los pasos de pasión se mantienen vigentes hasta bien entrado el primer tercio del siglo XX, momento en el que la municipalidad decreta definitivamente su suspensión. En cualquier caso para la historia queda esta sugerente y emotiva escenificación de los pasos de pasión que por tiempo de casi trescientos años se mantuvieron vigentes en la ciudad.

## Fuentes y bibliografía

**Aquino y Mercado, Tomás**, *Historia de las antigüedades y excelencias de la villa de Motril, antigua Sexi*, Motril, 1650,

**Archivo De La Curia Diocesana De Granada**, Caja 222F, *Certificación de dos cavildos que celebraron los abad y canónigos desta insigne iglesia colegial asunto de procesión del viernes santo, uno en 17 de abril y otro en 6 de mayo.*

**Archivo De La Curia Diocesana De Granada**, Legajo 64 F, pieza nº 2, *Libro de Cargo, Data y Memoria de la Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura de Motril* (Granada).

**García Niño de la Puente y Guevara, Fernando**, *La epidemia de peste en Motril de 1679*, Ayuntamiento de Motril, 1997.

**La Revista Local y Literaria**, Motril, 6 de abril de 1884.

**López Fernández, Domingo A.**, “La Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura en Motril (1635-1684)”, en: *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1991, pp. 472-475.

**López Fernández, Domingo A.**, “La hermandad de la Santa Vera Cruz de Motril. Origen y pervivencia de una hermandad pasionista en la Edad Moderna”, en: *Las cofradías de la Santa Vera Cruz*, CEIRA-4, Sevilla, 1995, pp. 699-710.

**López Fernández, Domingo A.**, “Las cofradías penitenciales de Motril en el siglo XVII”, en: *Actas del III congreso nacional de cofradías de Semana Santa*, Cajasur, Córdoba, 1997, t. I, pp. 451-462.

**López Fernández, Domingo A.**, “La advocación de Jesús Nazareno en Motril. Historia y pervivencia de una devoción pasionista en la edad moderna”, en: *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso nacional*, t. II, Córdoba, 2007, pp. 605-636.

**Pérez García, Francisco, *Anecdotario Motrileño, Anécdotas, Versos y Vocablos*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1983**



Nuestro Padre Jesús Nazareno, obra del escultor Micael Alfaro y Serrano.



La Judea motrileña en formación. En su centro el capitán de los armados junto a la figura de Simón Cirineo.



Encuentro de Nuestro Padre Jesús Nazareno con la Santa Mujer Verónica en la plaza de la Constitución.



Los populares armados custodian la imagen de Jesús Nazareno en la Plaza de la Constitución.

# LA ‘CALLE DE LA AMARGURA’: PIEDAD DEVOCIONAL Y PROCESIONAL ANDALUZA (SIGLOS XVII Y XVIII)

---

Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz  
*Catedrático de la Universidad de Granada*

## RESUMEN

**A**l mediar el siglo XVII la figura de Jesús Nazareno emerge con fuerza en el panorama devocional de la Semana Santa española. En la centuria siguiente será una imagen indiscutible, y en concreto en la Semana Santa andaluza.

Por entonces se populariza la escena de la “Calle de la Amargura”, que en tierras gaditanas tiene su propia especificidad en el misterio de los “Afligidos”. No se llegó en tierras granadinas a una iconografía similar, pero sí cobró relevancia la recreación, tan humana y popular, de la Calle de la Amargura.

Un repaso por la geografía diocesana nos permite calibrar la importancia de la representación de Jesús Nazareno en varios días de la Semana Santa, pero, especialmente, en el amanecer del Viernes Santo, con la procesión de las “cruces”. Se completa, por supuesto, con la representación asociada de María Dolorosa.

A estas representaciones se añaden las de la Verónica, el Cirineo, San Juan y a veces otras imágenes, algo muy característico de los pasos de Jesús con la cruz a cuestas.

Precisamente son escenas que se prestan a la dramatización y por esa senda transitaron a lo largo del siglo XVIII, añadiendo todo tipo de personajes y “pasos” vivientes, hasta hacerlas transgresoras y foco de atención de la autoridad civil y eclesiástica.

En definitiva, la Calle de la Amargura se prestaba a escenas extrabíblicas en muchos casos, pero muy arraigadas en la práctica de la vía sacra, que había gozado de una gran difusión en el siglo XVII. Ahora revive con representaciones muy naturales de las caídas de Jesús, la ayuda de Simón de Cirene, el “encuentro” con su Madre (enmarcado en el de las Hijas de Jerusalén) o el Santo Rostro en el lienzo de la mujer Verónica.

Cuando Granada recupera con brío su Semana Santa en el siglo XX no por casualidad lo hará de la mano de la cofradía del Santo Vía Crucis.

## INTRODUCCIÓN

*Mucho le pesa la cruz,  
los pecados mucho más,  
con ellos ha dado en tierra  
pues no les puede llevar.  
Llevadlos, Jesús querido,  
que si vos no les lleváis,  
esclavos seremos todos  
del tirano Leviatán.  
Cayó Cristo y por la frente  
con el golpe desigual  
se le entraron las espinas  
lo que faltaban de entrar.  
Cegole el polvo los ojos,  
si el sol se puede cegar  
la boca de sangre llena  
se estampó en un pedernal.  
Suspira el manso cordero  
y ayuda pidiendo está, y a palos,*

*golpes y coces  
le vuelven a levantar.  
Como tiraban la soga  
volviendo el cuerpo hacia atrás,  
miró al cielo enternecido,  
pero viole sin piedad.  
¡Ah virginales entrañas!,  
los pasos apresurad  
con angélico decoro  
si le queréis consolar.  
Para conocer su rostro  
desfigurado y mortal,  
la imagen del Padre Eterno  
con vuestras tocas limpiad.  
Abrázale, Virgen santa,  
porque si vos le abrazáis,  
al regazo de esos pechos  
consuelo el suyo tendrá.  
(Lope de Vega)*



La proliferación de pasos e imágenes en las primitivas cofradías penitenciales no estaba bien vista. En Granada un decreto arzobispal de don Pedro Guerrero en 1573 recomendaba no ejecutar imágenes de vestir y, nueve años más tarde, el *Capítulo de reforma* del prelado don Juan Méndez de Salvatierra abundaba en la misma idea, retirándolas del culto si era necesario, con la exhortación de no sacar “representaciones con Ymágenes de las historias sagradas”, sino tan sólo llanamente las imágenes titulares<sup>1</sup>. Para entonces ya habían aparecido una decena de cofradías de penitencia y sangre en la ciudad de la Alhambra<sup>2</sup>. Las imágenes se impusieron.

En la formulación dieciochesca más clásica y devota del vía crucis (hasta las propuestas modificadoras de San Juan Pablo II en 1991), de sus catorce estaciones, ocho corresponden a la Calle de la Amargura o senda dolorosa (de la segunda a la novena): Jesús carga con la cruz, Jesús cae por primera vez, Jesús encuentra a su Madre María, Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz, la Verónica limpia el rostro de Jesús, Jesús cae por segunda vez, Jesús consuela a las mujeres (hijas de Jerusalén) y Jesús cae por tercera vez. La siguiente, el despojo de Cristo de sus vestiduras, ya acontece en el monte Calvario.

Casi todas ellas –salvo Jesús cargado con la cruz (*Lc.* 23, 32; *Jn.* 19, 17), la ayuda del Cirineo (*Mt.* 27, 32; *Mc.* 15, 21; *Lc.* 23, 26) y las hijas de Jerusalén, el único “encuentro” en la Calle de la Amargura que recoge la Escritura (*Lc.* 23, 27-31)– son extra-evangélicas. No son más de diez versículos en total. Tal es la fuerza de la tradición devocional al recrear, con el mayor lujo de detalles posible, las escenas dolorosas de la Pasión de Cristo más allá de lo narrado en las Sagradas Escrituras. Fueron inspiradas por la devoción, el arte y la literatura, fuente a la que recurriré en este estudio.

<sup>1</sup> Archivo de la Catedral de Granada, libro 20, cap. VIII.

<sup>2</sup> Vid. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, “El despertar cofrade de Granada: vías de especialización devocional en la Granada altomoderna”, en: CRESPO MUÑOZ, Francisco Javier y VALVERDE TERCEDOR, José María (coords.), *La Semana Santa de Granada: un recorrido por siglos de historia*, Excmo. Ayuntamiento, Granada, 2018, p. 135.

## ESCENOGRAFÍA DE LA “LARGA” CALLE DE LA AMARGURA: LAS VÍAS SACRAS

**L**as hermandades de vía sacra fueron bastante frecuentes en la Granada de los siglos XVII y XVIII. Residentes en conventos (órdenes terceras) o en parroquias, donde llegaron a gozar de capillas propias, también solían disponer, bajo la autorización y supervisión de los frailes franciscanos como custodios de los Santos Lugares, de una senda dolorosa con sus hitos correspondientes (capillas y/o cruces, aunque la tipología es ciertamente rica y variada incluyendo humilladeros, postes, grutas, hornacinas, escalinatas e incluso grupos escultóricos a la intemperie, sin contar palacios e iglesias como puntos de partida o de llegada). Delineaban “*un espacio natural abierto, de acceso escarpado, y se distancian unos de otros en intervalos más o menos regulares en los que se conforman estaciones devocionales que constituyen itinerarios de fe*”<sup>3</sup>.

Esa autorización verificaba que la senda cumplía los requisitos necesarios en cuanto a distancias y estaciones. La recorrían los hermanos para acabar en alguna ermita que representaba simbólicamente el Santo Sepulcro. Evidentemente en el sur de España pesó mucho el modelo de Escalaceli en Córdoba (1425)<sup>4</sup>, aunque ya se constata en Italia esa tradición en la Boloña de San Petronio (siglo V)<sup>5</sup>.

Se trataba en esencia de un ejercicio devoto, doméstico, del peregrino en casa<sup>6</sup>, pero aquellos hermanos de la Vía Sacra, bajo distintas advocaciones de Jesús, acabaron disponiendo de imágenes propias, abundando de forma especial las representaciones de Cristo en la cruz.

En algún caso, como la Vía Sacra del Cristo de la Expiración de la granadina parroquia de San Gil, derivaron en auténticas procesiones penitenciales, aunque en tiempo de Cuaresma y no exactamente en la Semana

<sup>3</sup> VALVERDE TERCEDOR, José María, *El arte como legado. Patrocinio y mecenazgo en la Abadía del Sacro Monte. Siglos XVII y XVIII*, Granada, 2019, Tesis Doctoral disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/55754>, p. 51 (consultado el 28/10/2019).

<sup>4</sup> Vid. HUERGA, Álvaro, *Escalaceli*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981.

<sup>5</sup> PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José, “Circuitos penitenciales. Los Vía Crucis como sendas de perfección”, en: *Indagación: revista de historia y arte*, nº 2, UAH, Alcalá de Henares, 1996, p. 69.

<sup>6</sup> Dimensión destacable, pues el viacrucis puede considerarse una muestra de “*religiosidad popular o incluso doméstica, promovida por iniciativas particulares o de grupo, encuadrada en las actividades de cofradías o agrupaciones municipales y gremiales*” (PRADILLO Y ESTEBAN, P., “Circuitos penitenciales...”, *op. cit.*, pp. 71-72).

Santa. Pero el paralelismo con las cofradías penitenciales exige detenerse en ellas.

Según la tradición medieval el ejercicio del vía crucis, o *via calvariae* tuvo su origen en la misma Virgen María<sup>7</sup>: “*bolviendo (después de [h]aver dexado a su amantísimo Hijo en el sagrado Sepulcro), traspasada de dolor, por los mismos pasos que aquel inocentísimo Cordero dio con la pesada Cruz a costas en beneficio del linage humano, y por redimir al hombre, hasta el Monte Calvario, donde entregó voluntariamente vida y alma a su Eterno Padre por nuestro remedio*”.

La eficacia espiritual de este ejercicio estaba muy extendida y consistía en la creencia de que cualquiera, por muchos y graves pecados que hubiera cometido, podría obtener el perdón, ofreciendo al Señor la imitación de su Pasión. Un claro cristocentrismo atraviesa estas hermandades, así como el gran valor concedido a la meditación, especialmente de la Pasión y Muerte de Jesús. Conmemoración de la misma, el vía crucis es, a la vez, un acto litúrgico y procesional.

En este sentido constituye una especie de contrapunto a las estaciones de penitencia, que son en realidad procesiones, aunque continuadoras remotamente de la liturgia. Puede considerarse la vía sacra un intento, proveniente en origen de las órdenes religiosas y adaptado luego a la vida parroquial, de celebrar en sus justos cauces la Pasión de Jesucristo.

El origen de este ejercicio lo remonta Van der Hammen a los reyes de Nápoles Roberto I y Sancha de Mallorca, que entregaron en el siglo XIV los Santos Lugares –“*oy ay cinco Conventos y muchas Iglesias y Hermitas*”<sup>8</sup>–, a los religiosos franciscanos. La práctica de este ejercicio se extendió con gran rapidez. En España, sobre todo de la mano de la orden seráfica, tuvo gran aceptación y pronto empezó a recrearse el camino hacia el Calvario en lugares agrestes, asociando penitencia y peregrinación.

Los hitos del camino resaltan lo narrativo, la recreación de la Nueva Jerusalén refuerza lo simbólico, pues ambas dimensiones se dan la mano<sup>9</sup>, en una formulación que amalgama lo real con lo ideal, y en cualquier caso la vía sacra genera “*una peregrinación de sustitución*”<sup>10</sup>. Algu-

<sup>7</sup> HAMMEN Y LEON, Lorenzo van der, *Vía sacra, su origen y disposición y lo que se deve meditar en ella...*, Impr. Real, por Francisco Sánchez, Granada, 1656, p. 1 vta.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 6 vta.

<sup>9</sup> PRADILLO Y ESTEBAN, P., “Circuitos penitenciales...”, *op. cit.*, p. 68.

<sup>10</sup> VALVERDE TERCEDOR, J. M<sup>a</sup>, *El arte como legado...*, *op. cit.*, p. 55.

nas son tan conocidas como Escalaceli en Córdoba<sup>11</sup> o la Cruz del Campo en Sevilla<sup>12</sup>.

Lo ascendente (“*Camina poco a poco diligente, / huye las nieblas del humano gusto, / mira el Monte bien, porque a Dios verás*”<sup>13</sup>), no exento de tintes místicos, se funde perfectamente con la horizontalidad de la geografía; conceptos tan extendidos como la “composición de lugar” ignaciana cobran pleno sentido en estos trazados devocionales, que lo son también vivenciales<sup>14</sup>.

Ningún ejercicio como éste desgranó con más precisión las escenas de la Pasión, concretando la distancia entre una y otra en referencia a las calles de Jerusalén, y teniendo como punto final un promontorio. Los hermanos de la vía sacra del Sacromonte granadino (que conformaron una hermandad específica de trece miembros para la vía sacra<sup>15</sup>), establecieron las siguientes medidas:

- 1- Estancia ante Pilatos en el Pretorio.
- 2- La cruz es puesta sobre los hombros de Jesús (a 26 pasos).
- 3- Primera caída (a 80 pasos).
- 4- Encuentro de Jesús con la Virgen y San Juan (a 60 pasos y 3 pies).
- 5- Simón de Cirene ayuda a llevar la cruz (a 61 pasos y 1,5 pies).
- 6- La Verónica enjuga el rostro de Jesús (a 91 pasos y medio pie).
- 7- Segunda caída, en la Puerta Judiciaria (a 336 pasos y 2 pies).
- 8- Alocución a las mujeres de Jerusalén (a 348 pasos y 2 pies).
- 9- Tercera caída en la falda del Calvario (a 161 pasos y 1,5 pies).
- 10- Despojo de las vestiduras (a 18 pasos).
- 11- Jesús es clavado en la cruz (a 12 pasos).

---

<sup>11</sup> En este caso se identificaba perfectamente el Huerto de Getsemaní, el Monte de los Olivos, el Monte Tabor o el Arroyo del Cedrón (PRADILLO Y ESTEBAN, P., “Circuitos penitenciales...”, *op. cit.*, p. 77).

<sup>12</sup> Sobre la última *vid.* MARTÍN DE LA TORRE, Antonio, “Vía crucis a la Cruz del Campo. Estudio arqueológico e histórico de una antigua devoción sevillana”, en: *Archivo Hispalense*, 2ª. época, 51-52 Diputación Provincial, Sevilla, 1952, pp. 49-104.

<sup>13</sup> Versos del ideólogo e impulsor de Monte Celia fray Pedro González de Mendoza (en PRADILLO Y ESTEBAN, P., “Circuitos penitenciales...”, *op. cit.*, p. 82). Una senda pasionista, ésta de La Salceda, que iba desde la ermita de las lágrimas de San Pedro hasta la de la Resurrección (VALVERDE TERCEDOR, J. M<sup>a</sup>., *El arte como legado...*, *op. cit.*, p. 62).

<sup>14</sup> PRADILLO Y ESTEBAN, P., “Circuitos penitenciales...”, *op. cit.*, p. 80. Insiste el autor en que el devoto que recorría la senda se sentía como un personaje más.

<sup>15</sup> VALVERDE TERCEDOR, J. M<sup>a</sup>., *El arte como legado...*, *op. cit.*, p. 80.

12- Crucifixión y muerte en la cruz (a 14 pasos).

13- El cuerpo de Jesús es depositado en los brazos de María (a 13 pasos).

14- Jesús es amortajado a la puerta del sepulcro (a 30 pasos).

De manera que las ocho estaciones mencionadas conforman un total de 1.157,33 pasos<sup>16</sup>. Se decía que algunos devotos ascendían descalzos e incluso de rodillas. La dinámica del ejercicio sacromontano era la siguiente:

■ Preparación:

Se realizaba en la iglesia de partida, comenzando con un acto de arrepentimiento y rezo de la oración "*Nada soy Dios mío...*", a lo que seguía, para dar unidad al conjunto de la Pasión, el recuerdo de los últimos días de la vida de Jesús (llegada a Jerusalén, última cena, lavatorio, institución de la Eucaristía, oración en el huerto de Getsemaní, prendimiento, comparecencia ante Anás, Caifás, Pilato y Herodes, azotes, coronación de espinas, sentencia de muerte y entrega de la cruz) y una oración. A continuación, persignación ante el Santísimo e invocación del Espíritu Santo, para concluir con un acto de confesión general y rezo del "*Yo pecador*" y "*Señor mío, Jesu Christo*", oración con la que se ganaban 40 días de indulgencia.

■ Estaciones previas:

Son tres estaciones que se realizaban antes de llegar hasta la imagen de Nuestra Señora, a partir de la cual comenzaba realmente la vía sacra, asociando de ese modo la figura de María a la de Jesús en el camino de la cruz. Estas estaciones, con sus correspondientes oraciones, se ofrecían por los que estaban en pecado mortal, por las almas del purgatorio y por la Iglesia Católica, respectivamente. Era el momento, si no se había hecho en el templo, de aplicar todo el ejercicio a determinadas intenciones, con rezo de una estación del Santísimo (seis padrenuestros, avemarías y glorias), con que se ganaban las mismas indulgencias que en la Porciúncula, Roma, Jerusalén o Santiago.

■ Vía dolorosa:

Se componía de las catorce estaciones, en cada una de las cuales se obtenían treinta indulgencias plenarias y se sacaban dos ánimas

<sup>16</sup> El canon general establecía 1.322 pasos para toda la ruta (alrededor de un kilómetro), aunque generalmente no se cumplía (PRADILLO Y ESTEBAN, P., "Circuitos penitenciales...", *op. cit.*, p. 70).

del purgatorio. Una meditación sobre el pasaje de la Pasión correspondiente y una oración de ofrecimiento, con adoración, de rodillas, de la cruz que la señalaba –la primera se levantó en 1595 en medio del fragor devocional de las reliquias (hubo casi 700 cruces, aunque finalmente quedaron las propias del vía crucis<sup>17</sup>)–, componían cada estación. Las meditaciones se realizaban con un profundo dramatismo, acentuando los sufrimientos de Jesús y los dolores de su Madre, que se hacían presentes en casi todas las estaciones.

■ Ejercicios finales:

Se desarrollaban una vez terminada la senda dolorosa (en este caso, en el Sacromonte), comenzando con la visita a los hornos martiriales, rezando por el camino tres salves y una estación del Santísimo. Ya en los hornos de aquel paraje, y de rodillas, se hacía oración de alabanza, se rezaba el padrenuestro y se repetía tres veces la palabra “Jesús”, obteniendo mil años de indulgencia por cada vez; por cierto, el mismo rito que se recomendaba a los agonizantes. A continuación se visitaba la iglesia entonando oración de alabanza al Santísimo y a la Virgen María y rezando el padrenuestro y el avemaría (para ganar indulgencia plenaria), a lo que seguía una plática a cargo de uno de los clérigos, disciplinas y mortificaciones y la oración del santo sudario (para sacar un alma del purgatorio), concluyendo con una nueva oración.

■ Regreso:

Concluido el ejercicio de la vía sacra se regresaba a la ciudad, recitando por el camino la Corona de Nuestra Señora, por la que se obtenían nuevas y abundantes indulgencias. De ese modo en una misma práctica se conjugaban distintos ejercicios piadosos.

Interesa subrayar el proceso completo en sus detalles para constatar los atractivos espirituales que se ofrecían a quienes frecuentaran con sincero sacrificio y debidamente preparados la vía sacra. Desde luego, el vía crucis se rezaba en el interior de los templos, pero esta manifestación externa, primordialmente cuaresmal, le confiere una plus devocional.

---

<sup>17</sup> Y se conservan asimismo la capilla del Señor de la Caña, la hornacina del Nazareno y la estructura de la que fue capilla de las Angustias (VALVERDE TERCEDOR, J. M<sup>a</sup>., *El arte como legado...*, op. cit., pp. 80-81).

Pero además María se encuentra al principio y al final de la senda (y también en las estaciones que la jalonan), un camino periurbano, a tramos asilvestrado (a modo de desierto), que era a la vez una exaltación de la Creación divina. En suma, todos los ingredientes para alabar a Dios y expiar las culpas.

En Granada hubo más vías sacras: promontorio de los Rebites, cerro del Aceituno, convento de San Antonio y San Diego, ciudadela de Alhambra, Campo de los Mártires.

Por tanto, el móvil primitivo que perseguían las hermandades de vía sacra, como ocurrió también en las penitenciales, no era otro que la imitación de Jesús y la obtención de las abundantes gracias espirituales señaladas.

Pero igual que ocurrió con las penitenciales, las prácticas de las hermandades de vía sacra se fueron recargando de elementos adicionales, convirtiéndose algunas en verdaderos desfiles procesionales.

La figura de Santa Elena, cuya festividad celebraban algunas hermandades del Nazareno (por ejemplo, la de Granada), como también la de la Santa Cruz, planea sobre estos circuitos, añadiendo a la recreación orográfica el valor de las reliquias, pues a ella se atribuye el hallazgo de la gruta del Santo Sepulcro, de la colina del Calvario y, de forma especial, de la Santa y Vera Cruz<sup>18</sup>.

La cofradía de Jesús Nazareno de Granada era netamente penitencial, no una hermandad de vía sacra, pero curiosamente su ubicación en el convento de carmelitas descalzos de los Mártires, le obligaba a transitar en su discurrir hacia el centro de la ciudad por la vía dolorosa de aquel campo de los Mártires. Desde luego, el orden procesional del cortejo de los nazarenos o de las "cruces" era muy peculiar y definido, como la vía sacra, con vivos detalles<sup>19</sup>:

*"Delante vayan dos niños con el hábito de Nuestra Señora del Carmen diciendo por trechos en alta voz: Esto se hace en remembranza de la Pasión de Nuestro Redentor Jesucristo. A continuación iba un estandarte morado, o pendón, pendiente de una cruz de madera, el cual llevará el alférez que se ofreciere de la dicha hermandad. Y asimismo, junto al estandarte vayan los dos alcaldes y consiliarios, cada uno con su cetro en la mano y sucesivamente todos los hermanos con sus cruces a cuestras... Y pasado el primer tercio de la procesión, lleven la insignia*

<sup>18</sup> PRADILLO Y ESTEBAN, P., "Circuitos penitenciales...", *op. cit.*, p. 68.

<sup>19</sup> ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael, "La vida religiosa en Mancha Real durante el siglo XVI", en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 39, Diputación Provincial, Jaén, 1964, pp. 81-82 (cap. 2 de su Regla).

*de Cristo con la cruz auestas y junto a él vayan seis hermanos con sus cirios encendidos y al fin de la dicha procesión lleven la imagen de Nuestra Señora y con ella cuatro cirios..., y no pueden ir otras lumbres sino las dichas y las que llevaren los frailes. Y la dicha procesión se rija por el mayordomo y fiscal, y no por otra persona alguna, salvo el Padre Prior o religioso que él ordenare”.*

## LITERATURA DEVOCIONAL: DIÁLOGOS DE MARÍA CON JESÚS CARGADO CON LA CRUZ

**M**uchos textos que relacionan a María con la Pasión de Cristo de forma estrecha y vívida hunden sus raíces en autores de los primeros siglos y en especial en la *Pasión de Cristo* de San Gregorio Nacianceno. Queda claro ya en el siglo IV que la devoción cristiana exigía obras emotivas y descriptivas como ésta en que diversos personajes de los Evangelios, incluido un Mensajero, van dando cuenta a María de cuanto acontece a su Hijo, culminando con la presencia de María en el Gólgota y el episodio glorioso de la Resurrección.

En la obra del Nacianceno Jesús prácticamente calla, no así la Virgen María, a quien podemos considerar la protagonista del drama. De esta manera se asociaba de forma indisoluble, a la vez que visible, a la Madre con la pasión, muerte y resurrección del Hijo. Es una clara muestra de cómo se va perfilando el papel de Corredentora de la Madre de Dios, que ya se atisba en tiempos medievales (Juan el Geómetra) y aún antes en San Ireneo<sup>20</sup>.

La escena de la Calle de la Amargura, en la que ella no está presente, pasa algo desapercibida en la obra del Nacianceno. Más que una descripción con detalles, el caminar de Jesús hacia el Calvario, como muchos otros pasajes en esta obra, es el pretexto para desgranar sustanciosas ideas de una teología salvífica con un fuerte tinte escatológico. He aquí una selección de fragmentos, escritos con gran sencillez<sup>21</sup>:

<sup>20</sup> En el recurso on line: <https://es.catholic.net/op/articulos/15816/cat/653/el-misterio-de-maria-corredentora-en-el-magisterio-papal.html> (consultado el 28/10/2019). De esa corredención fluye la mediación de María en la distribución de la gracia.

<sup>21</sup> “De la *Pasión de Cristo* de san Gregorio Nacianceno. Me acompaña una firmísima esperanza”, en: *Alfa y Omega*, 112 (4-IV-1998), p. 4.



*“El mensajero: ...Ha amanecido ya la aurora, se lo llevan fuera de las puertas para que se encamine al combate que atañe a la vida...*

*El coro: Avanza un poco. Podrás ver cómo padece tu Hijo camino del combate que para la vida estaba señalado.*

*La Madre de Dios: Hijo mío, ¡te arrastran las manos de esos criminales y lo soportas! Tales cosas no se conforman a las palabras que el ángel me dijo, ni concuerdan, Hijo mío, con mis esperanzas.*

*El coro: Pero concuerdan con lo que estaba predicho y Él mismo profetizó: que sufriría a manos de criminales.*

*La Madre de Dios: ¿Dónde vas, Hijo mío? Dime una sola palabra; tú, Palabra del Padre, no pases en silencio ante la esclava convertida en madre. En nombre de tu propio Padre, Hijo mío, concédeme tocar con mis manos tu cuerpo divino, acariciar tus pies y abrazarte”.*

El tiempo y la inspiración de los autores añadirían todo lujo de detalles a la recreación de las escenas de la Pasión en una literatura devocional que no deja al margen a la Virgen María. Drama sacro, como éste de 1852, concebido como oración para los viernes del año<sup>22</sup>:

*“Por el rastro de la sangre  
que Jesús ha derramado  
iba la Virgen María  
buscando a su Hijo amado;  
por el camino donde iba  
una muger ha encontrado.  
—¿Qué haces aquí, muger,  
qué haces aquí llorando?  
—¿No habrías visto pasar  
a mi Hijo Jesús amado?  
—Dadme las señas, Señora,  
de vuestro Hijo adorado.  
—Es más blanco que la nieve,*

<sup>22</sup> *El santo rostro de Nuestro Divino Redentor*, Impr. José María Mares, Madrid, 1852, n.º. 181.

*más brillante que oro y plata,  
 en su frente trae el sol  
 y su cara es como un Ángel.  
 –Por aquí pasó, Señora,  
 por aquí Cristo ha pasado  
 con una cruz en los hombros  
 y una cadena arrastrando;  
 una corona de espinas  
 y su cuerpo maltratado;  
 me ha pedido que le diera  
 un paño de mi tocado  
 para limpiarle el Rostro  
 que lo tenía sudado;  
 tres dobles tenía el paño,  
 tres figuras me han quedado;  
 si lo queréis ver, Señora,  
 ahí lo tengo retratado.  
 Oyendo la Virgen esto  
 cayó al suelo desmayada.  
 San Juan y la Magdalena  
 ya iban a levantarla”.*

El desmayo de la Virgen forma parte de una larga tradición apócrifa (*Acta de Pilato*, en su recensión B), según la cual ante la contemplación del Hijo abrumado por el peso de la cruz, María desfalleció en brazos de San Juan y la Magdalena, escena que se sitúa en la orografía jerosolimitana a cien pasos del arco del Ecce-Homo.

Es un momento cumbre en la popular com-pasión de María, que inspiró un célebre lienzo de Rafael Sanzio (h. 1517), donde en una impresionante escena de Cristo caído, la Virgen acaba erigiéndose en protagonista: es el “Pasma de Sicilia”<sup>23</sup>, que tan bien recoge la tradición medieval de

---

<sup>23</sup> DE LA CAMPA CARMONA, Ramón, “Origen y difusión de una escena iconográfica pasionista: María en la calle de la Amargura”, en: ALONSO PONGA, José Luis y PANERO GARCÍA, M<sup>a</sup>. Pilar (coords.), *Gregorio Fernández: antropología, historia y arte en el Barroco*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 70-72.

los “plantos” o lamentaciones<sup>24</sup> y, en general, responde a la veneración seráfica o servita de los Dolores de María.

Además, se dice de la Verónica que era devota de Cristo –la identifica con la mujer de los flujos de sangre– y que sólo ella tuvo la valentía de acercarse con tanta decisión que hasta la tropa, de forma reverente, le permitió aproximarse al reo, al que limpió el rostro con un triple lienzo. Desde entonces esta reliquia, el santo rostro, confortó la vida de esta anónima mujer hasta su muerte.

María tarda en llegar a la escena de la Calle de la Amargura. Es sentir popular que se encontraba retraída, pensando en la Pasión que su Hijo le había anunciado en Betania<sup>25</sup>, justo antes de partir hacia Jerusalén (escena del “despedimiento”, inspirada en la mística medieval).

Eso sí, Juan le va contando cuanto acaece desde el momento del prendimiento. Llega el punto en que ambos salen en su busca, por las calles de la Ciudad Santa; entonces María se convierte también en “hija de Jerusalén”, aunque el vía crucis clásico antepone el encuentro con María (estación cuarta) a las palabras dirigidas a las mujeres (estación octava). En cualquier caso, el encuentro Madre-Hijo se sublima con palabras dirigidas al alma, con la compasión como objetivo: “*Tú, que eres hija de Hierusalem celestial, ¿cómo puedes ver a tu Señor sin llorar sobre él?*”<sup>26</sup>.

Estos diálogos están llenos de emotividad y de delicadeza. En realidad Jesús y María se consuelan mutuamente con palabras edulcoradas<sup>27</sup>:

*“Con tormentos y fatigas / de cruz cargado y prisiones, / en medio de dos ladrones / va el Redentor de la vida, / y al ver a su Madre afligida, / se cayó del grave peso / de la cruz; yo bien confieso, / fue tan grande su agonía / que Jesús dijo a María: / No tengays pena por eso”.*

<sup>24</sup> Vid. PORTILLO GARCÍA, Rafael y GÓMEZ LARA, Manuel José, “Ceremonias de la Semana Santa andaluza y el teatro inglés medieval: hacia un estudio contextualizado”, en: *Actas del X Congreso Nacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, AEDEAN, Zaragoza, 1988, p. 431.

<sup>25</sup> Allí se recrea el siguiente diálogo: “*Sabed, madre mía sanctísima, que el tiempo en que se ha de dar conclusion a mi vida es llegado... Ahora veréys con vuestros benditos ojos las crueldades y las afrentas que en mí se han de executar*” (DIAS, Filipe, *Marial de la Sacratissima Virgen Nuestra Señora*, por Juan Fernández, Salamanca, 1596, pp. 23-24).

<sup>26</sup> *Tractado de devotísimas y muy lastimosas contemplaciones de la pasión del hijo de Dios y compasión de las Virgen*, Casa de Sansón Arbués, Perpiñán, 1586, p. 155.

<sup>27</sup> *El santo rostro...*, op. cit.

La escena del encuentro de Jesús con María se convirtió en el devocionario popular en esa cuarta estación del viacrucis y a la vez el cuarto dolor de María (el primero del ciclo de la Pasión). Nótese que este dolor, junto al sexto (Virgen de las Angustias), quizás los que mejor reflejan el contacto estrecho, físico, entre madre e hijo, poseen una enorme carga emotiva y conforman escenas extra-evangélicas. Es muy común que la descripción de la escena se ponga en boca de la misma Virgen María: “como capitán de ladrones marchaba mi Hijo al Calvario con la soga al cuello y las manos atadas..., pesadísimo en extremo es aquel madero que los judíos cargan sobre los hombros despedazados de mi dulce y amado Hijo”<sup>28</sup>. Valga con más detalle este pasaje incluido en una recopilación decimonónica de obras de cordel<sup>29</sup>, tal vez oraciones de ciegos, como alguna de las anteriores:

*“El cuarto dolor fue cuando  
con la carga sin mensura  
vi a mi Hijo caminando  
por la calle de Amargura,  
cada instante tropezando.*

*Siendo la sentencia dada,  
vino Juan a mi retiro  
y, dándome la embajada,  
di un recio y fuerte suspiro  
y me quedé desmayada.*

*Con valor que me dio el Cielo  
en angustias tan crecida,  
caminaba con anhelo  
a ver a mi amado Hijo,  
afligida y sin consuelo.*

*Llegué a la calle cruel  
donde me paré a escuchar*

---

<sup>28</sup> JUANQUET, José, *El alma en pos de María*, Heredero de Pablo de Riera, Barcelona, 1876, pp. 257-258.

<sup>29</sup> *Los siete dolores que paso María Santísima en la sagrada pasión y muerte de su amantísimo hijo*, Impr. José María Mares, Madrid, 1846, s. p.

*las voces de aquel tropel  
que clamaban sin cesar,  
todos blasfemando de Él.*

*Las trompetas del pregón  
decían: muera el malvado,  
facineroso, ladrón,  
y pague crucificado  
su infame predicación.*

*Rompí por entre las gentes,  
con mi Hijo me abrazaba,  
y le hablé allí interiormente,  
con la garganta anudada  
por el dolor tan vehemente.*

*Si aqúeste amargo dolor  
imprimes en tu memoria,  
te aseguro, pecador,  
que será para tu gloria  
prenda de inmenso valor”.*

Ni siquiera la ofuscación del momento para María, como es muy habitual en estas obras de intensidad devocional, impide desgranar los detalles del entorno, descritos así de forma vivísima en la citada obra de 1876<sup>30</sup>:

*“Vi desde lejos relucir el acero de las lanzas; descubrí las banderas imperiales, y las insignias de los ministros de justicia; acercándome más a la comitiva oí las lúgubres, tristes y dolorosas trompetas, que se acostumbraban tocar en semejantes actos en donde los romanos tenían mando y jurisdicción; percibí asimismo la vocería y pregones que decían que por llamarse Rey de los judíos y por alborotador de pueblos era condenado a muerte”.*

---

<sup>30</sup> JUANIQUET, J., *El alma en pos...*, op. cit., p. 264.

La descripción ambiental deja paso al paisaje interior, desolado al contemplar cómo Jesús se arrastra entre facinerosos; con arrojo se abre paso entre soldados y sayones para exclamar<sup>31</sup>:

*“Hijo de mis entrañas, le dije al llegar allí, aquí estoy y padezco lo que tú padeces, y quisiera yo sola padecerlo para que no lo sufrieras tú. Recibió Jesús el consuelo que puede en tal caso presumirse, al verse estrechado entre mis brazos. Los ministros de justicia nos separaron, aunque ninguno de ellos se escedió ni me dijo palabra alguna ofensiva, y conociéndome por la madre del sentenciado, consideraban que me era lícito cuanto hacía”.*

Un atisbo de clemencia en los subordinados, que no se vio en sus superiores. Por María lloran incluso las mujeres de Jerusalén y la escena de la Verónica es un alivio para la Virgen: *“También mi divino Hijo ha estampado en ti su Soberana imagen, querida mía, pues que te ha criado a semejanza suya”*<sup>32</sup>.

En suma, María y Jesús parecen dos “tristes cisnes” entonando un canto de dolor. Ella le sigue hasta el mismo Gólgota, registrando el autor sus reacciones somáticas: *“mi pecho se comprimía con mayor fuerza y los latidos de mi corazón se sucedían unos a otros apresuradamente”*<sup>33</sup>.

Por supuesto, en la crudeza de estas escenas Cristo “convida” a los fieles a cargar con la cruz, que alcanza su dignidad porque la portó Cristo y en ella expiró. En algunas representaciones María llega a palpar la cruz con el fin de ayudar, e incluso con la intención de seguir a Jesús conforme a esa invitación (Mt. 16, 24; Mc. 8, 34; Lc. 9, 23).

De ahí la elocuente dulzura con la que Jesús abraza el madero<sup>34</sup>: *“No espera Jesús que se la pongan encima, de por sí la abraza, la besa y se la echa sobre sus espaldas llagadas diciendo: venid amada mía, treinta y tres años ha que te*

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>34</sup> Bien plasmada en los casos de tomar “la cruz al revés”. “más el lábaro triunfante que la cruz como instrumento de sufrimiento” (BONET SALAMANCA, Antonio, “La invariable tipología nazarena”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.), *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*, R.C.U. Escorial-Ma Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2013, p. 251).

*busco, en ti quiero morir por amor de mis criaturas*<sup>35</sup>.

E insiste San Alfonso en su "vía crucis": "*se contemplan mutuamente y sus aspectos mutuos fueron otras tantas saetas con las que fueron atravesados sus amantes pechos*"<sup>36</sup>, de modo que extrañamente incrementan a la vez dolor y alivio. Alfonso María de Ligorio, como siglos antes Santa Brígida, prefiguran la gaditana escena de los "Afligidos", que luego perfilaré.

Pero la literatura va más lejos. Para la monja de Ágreda la gente abría camino por tal de no tocar la cruz a modo de deshonor, pero María adoró la cruz y, con su poder de intercesión, preservó la integridad de Jesús, alabando a Dios con los ángeles –quienes "*con toda presteza encaminaron a su Reina y Señora por el atajo de una calle por donde salieron al encuentro de su Hijo y se vieron cara a cara*"<sup>37</sup>– mientras detenía la acción de los demonios, de forma que "*fueron como atados y presos acompañando a Cristo Nuestro Señor hasta el Calvario*"<sup>38</sup>.

María, continúa narrando sus visiones la religiosa, marchaba muy cerca de Jesús, y así fue testigo de las caídas, de las llagas en sus rodillas y hombro, de las espinas hirientes en sus sienes al chocar con el madero, de la saliva y polvo que se mezclaban en su rostro, del socorro del Cirineo... La máxima intensidad se alcanza con la proclamación de María a modo de corredentora<sup>39</sup>:

*"Hijo mío y Dios eterno, cumbre de mis ojos y vida de mi alma, recibid, Señor, el sacrificio doloroso, del que no puedo aliviaros, del peso de la cruz y llevarla yo, que soy hija de Adán, para morir en ella por vuestro amor, como Vos queréis morir por la ardentísima caridad del linaje humano".*

Reflexiones son para meditar a diario, de forma que el lector se adentraba sin discontinuidades en el sufrimiento de Cristo. Huelga insistir en

---

<sup>35</sup> LIGORIO, Alfonso María de, *Meditaciones sobre las máximas eternas y la pasión de N. S. Jesucristo*, prefacio del conde de Maule, Impr. Nicolás Garrido, 1822, p. 77. También el P. Juaniquet: "*fuerte de ánimo, se abraza con el tosco leño, y lo aprieta contra su pecho como la cosa más deseada y amada..., no se queja, no habla, ni mucho menos se altera y enfurece*" (JUANIQUET, J., *El alma en pos...*, op. cit., pp. 259 y 261).

<sup>36</sup> Cit. en DE LA CAMPA CARMONA, Ramón, "Origen y difusión...", op. cit., p. 74. En la idea de dos corazones traspasados convertidos en uno solo, en esa escena, insiste también Santa Verónica Giuliani (*ibidem*, p. 77). No es otra cosa que la idea de María corredentora.

<sup>37</sup> ÁGREDA, María de Jesús de, *La Pasión de N. S. Jesucristo*, Impr. El Eco Franciscano, Santiago de Compostela, 1886, p. 373.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 375.

el vivo impacto que tales relatos aspiraban a tener sobre los creyentes. La ya de por sí intensa carga emocional de Cristo cargado con la cruz se refuerza con la presencia física de María, como ocurrirá también en representaciones de marcado carácter místico que abundan sobre todo desde el siglo XVI.

Se trata de las visiones de Cristo con la cruz auestas e incluso de apariciones con el sentido de estímulo y aprobación, que se han registrado en relación a santos como San Pedro en la Vía Apia, San Ignacio de Loyola en La Storta, San Juan de la Cruz en Segovia, junto a otras experiencias místicas afines de San Juan de Dios, el P. Jerónimo Simó, San Cristóbal de Santa Catalina o San Vicente Ferrer<sup>40</sup>.

Y es que el camino de la cruz, que para algunos degeneraba en sus versiones más populares (una aplaudida paraliturgia), se concebía como una ascética senda de elevación. El caso de San Juan de la Cruz, ávido por conformar su vida con la de Cristo sufriente, resulta altamente significativo porque llegó a inspirar las fundaciones de hermandades de Jesús Nazareno en Andalucía, como la de Granada, en cuyo convento fue prior por dos veces. Así se relata su singular visión<sup>41</sup>:

*“Estando, finalmente, una vez orando delante de una Imagen de Cristo con la Cruz auestas, le habló Su Majestad en aquella, y le dijo: ¡Fr. Juan! Pero como el Santo Padre era tan espiritual, y estas hablas y revelaciones sensibles las tenía por sospechosas, no hizo caso, hasta que repitiéndose la Voz segunda y tercera vez se puso atento, y oyó que le decía: ¿Qué quieres en premio de lo que por Mí has hecho y padecido? A que respondió con toda prontitud: Padecer, Señor, y ser menospreciado por Vos”.*

---

<sup>40</sup> QUESADA QUESADA, José Joaquín, “San Vicente Ferrer en una tabla procedente de Alcalá la Real: precisiones y propuestas en torno a la *Aparición de Cristo a San Pedro Mártir*, atribuida a Juan Correa de Vivar”, en: *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 342 (abril-junio 2013), pp. 159-162.

<sup>41</sup> Recurso on line: <https://aparicionesdejesusymaria.blog/2018/12/14/14-de-diciembre-san-juan-de-la-cruz-1542-1591/>, que se basa en *La Leyenda de Oro para cada Día del Año* (1853) (consultado el 28/10/2019).



## LA IMAGINERÍA SAGRADA: CRISTO Y MARÍA EN LA CALLE DE LA AMARGURA

**E**n la actualidad los pasos de Semana Santa recrean escenas de la vía sacra en forma de “pasos de misterio” que en algunos casos incluyen también la presencia de la Virgen María.

La Semana Santa de Granada de hoy, a modo de ejemplo, presenta en las calles siete pasos con la representación de Jesús cargado con la cruz, pero solamente dos son pasos de misterio: el de Jesús de las Tres Caídas y el del Señor del Trabajo, que representa asimismo una caída de Cristo cargado con la cruz.

Únicamente éste ofrece una imagen de María (con advocación del Consuelo) que asiste a la escena, junto a San Juan, María Magdalena, un soldado romano y por delante la Verónica y un sayón.

Así figura cada Lunes Santo desde hace casi una década. Pero se advierte que en la cofradía del Vía Crucis, sus dos pasos (Jesús de la Amargura y Nuestra Señora de los Reyes) configuran en sí mismos la escena de la calle de la amargura, pues así se concibió la procesión, con el concurso del pueblo fiel, desde sus orígenes hace más de cien años.

No siempre es posible discernir la antigüedad de esas escenas. Aunque lógicamente tienen solera pasos emblemáticos como el de Jesús con la Cruz al Hombro de la sevillana hermandad del Valle. Se conformó su misterio a comienzos del siglo XIX. Hoy procesiona el Nazareno (obra de mediados del siglo XVII) junto a la Verónica y las Santas Mujeres, entre las que destaca María Magdalena, fundiendo la sexta y la octava estaciones del vía crucis; antes el paso llegó a tener hasta doce figuras, pero sin la de la Virgen María.

En cualquier caso, no es frecuente la representación de María en las escenas de Jesús con la cruz a cuestas, lógicamente compartiendo el mismo paso. Ni lo fue en misterios antiguos ni tampoco en los modernos.

Entre otras razones, por la costumbre bien asentada en Andalucía desde hace siglos de disociar la imagen de María, para darle más realce, en un paso propio, el último (generalmente el segundo) de cada hermandad. Consta en la antigua Semana Santa de Granada que prácticamente todas las cofradías

tenían una imagen titular de María Dolorosa<sup>42</sup>. Ello devino en la extraordinaria realización andaluza que es el “paso de palio”.

Pero incluso en este caso, hay quien afirma que la representación bajo palio de la Dolorosa junto a San Juan expresa<sup>43</sup>: “...*el tránsito de la Virgen tras su Hijo, que camina cargando con su patíbulo por la calle de la Amargura. A esto ha podido ayudar que renombradas hermandades sevillanas cuyo primer titular es un Nazareno, hayan optado por representar bajo palio la iconografía de la Dolorosa acompañada por el Evangelista*”.

Al cabo esta iconografía (llamada también de la Calle de la Amargura) implica necesariamente, en pos de Cristo, a María y a San Juan, éstos en sacra conversación<sup>44</sup>. Las reglas de la sevillana hermandad del Gran Poder (1570) ya consagran la presencia de María (Mayor Dolor y Traspaso) con San Juan.

Partiendo del grupo escultórico de Benito Hita para la hermandad de San Juan de la Palma (1760), se insiste en la habitual postura de San Juan indicando el camino a seguir, que se expresa, entre otros, en los palios de las hermandades de la “Bofetá”, el Despojado, el “Silencio” o Pasión en Sevilla, la Amargura en Huelva, las Angustias en Cádiz, el Mayor Dolor en Málaga, el Amor en Córdoba o el Desconsuelo en Jerez, estampas ya consolidadas hace al menos setenta años, si bien en época más reciente la Reina de los Ángeles de Córdoba incorporó un San Juan en ademán de abrazarla<sup>45</sup>, comenzando un contacto físico que viene a imitar el que se describe en la literatura devota, ya insinuada, entre María y Jesús camino del calvario.

En el área gaditana la presencia de Jesús cargado con la cruz junto a María, hacia la cual esboza incluso un abrazo, tiene un arraigo muy especial. Es la escena llamada comúnmente de “los Afligidos” (Cádiz, San Fernan-

<sup>42</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, “Dolores y Angustias. Raíces históricas y devocionales de las Dolorosas granadinas (siglos XVI-XVIII)”, en: *Virgo Dolorosa*, Orden de los Siervos de María/ Fraternidad de la Bienaventurada Virgen María Dolorosa, Carmona, 2015, p. 857. Con advocaciones tan variadas como: Angustias, Soledad, Encarnación, Paz, Luz, Humildad, Desamparados, Dolores, Tres Necesidades, Consolación, Afligidos...

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ-ARAGÓN SÁNCHEZ, Luis Ignacio, “La iconografía de la calle de la amargura y sus versiones en Andalucía bajo palio”, en: *Jesús Despojado. Guía de Semana Santa*, nº 33, Granada, 2019, p. 28.

<sup>44</sup> En la actualidad esta denominación se aplica más específicamente a los pasos de palio en que figuran María, Juan y Magdalena, de los que hay contados ejemplos en Córdoba, Granada, Ronda o Sevilla, entre otras localidades.

<sup>45</sup> FERNÁNDEZ-ARAGÓN SÁNCHEZ, L. I., “La iconografía de la calle...”, *op. cit.*, pp. 28-29. La idea subyacente es la necesidad de apoyo de la Virgen para caminar en pos de su maltrecho Hijo, es decir “la compasión del Discípulo y la humanidad de María” (*ibidem*, p. 20). El contacto de las manos se observa ya con claridad en el Dulce Nombre de Granada, en Gracia y Amparo de Sevilla y en la Merced de Málaga.

do). Por supuesto, estamos ante un pasaje no narrativo, sino profundamente simbólico y aun teológico. Se trata de la peculiar estampa de la cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos, fundada en 1726, similar a la de la congregación de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Salamanca, nacida 1689<sup>46</sup>.

El caso salmantino ilustra la dramatización ya subrayada, en este caso situando en la Calle de la Amargura el trance del “despedimiento”<sup>47</sup>:

*“...oigan las voces de tan afligida madre y las de tan desconsolado Hijo..., dice a la Madre: A Dios, Madre mía, que voy a morir por el hombre en esta cruz que me oprime. Y la Madre le dice: A Dios, Hijo mío. Orad a vuestro eterno Padre por los hombres y por mí, que voy a quedar en el más amargo y triste desamparo”.*

Hay un aspecto que no debe desdeñarse a la hora de valorar estas escenas. Su contenido teológico nos lleva a relacionarlas con la presencia de pasos simbólicos. Existen algunos en la actualidad, pero su presencia fue aún mayor en el pasado, como testimonio de una “Semana Santa teatralizada”, imbuida por la “cultura del espectáculo”, que conjugaba dichos pasos y los carros triunfales (rocas) con arquitecturas efímeras plagadas de emblemas y jeroglíficos<sup>48</sup>, en una atmósfera envolvente de la que no escapaban los participantes y todo el público asistente en jornadas festivas que exigían la ruptura de la rutina y estimulaban la capacidad de sorprender. Lo alegórico teje redes entre el sueño y la realidad y los hombres caen en esa red, porque, en su complejidad y sofisticación, ofrece visos de verosimilitud.

Pues bien, en el terreno de las ideas abstractas que deben imbuirse en el fiel, el brazo de Jesús hacia María sugiere la representación de la relación de Cristo con su esposa la Iglesia. Asimismo manifiesta una inequívoca apuesta por subrayar el papel intercesor de María, ganado con toda dignidad, no solo como madre diligente sino también como discípula fiel, la primera de

<sup>46</sup> DE LA CAMPA CARMONA, Ramón, “Origen y difusión...”, *op. cit.*, p. 66.

<sup>47</sup> *Novena a Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, dispuesta para el mayor aumento de la devoción a la devota imagen de Jesús, que se venera en la parroquia de San Julián y Santa Basilsa de la ciudad de Salamanca*, por Bernardo Martín, Salamanca, 1822, p. 22.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo, “Los pasos perdidos: alegorías sacras de la Semana Santa sevillana”, en: *Nazarena Redimida*, recurso on line: <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/los-pasos-perdidos-i> (consultado el 28/10/2019).

todos los seguidores del Mesías: es decir, la participación de la Virgen en la Pasión como auténtica corredentora, de profundas raíces históricas que cristalizaron en documentos papales desde el pontificado de San Pío X<sup>49</sup>.

## DRAMATIZACIÓN DEL CAMINO DEL CALVARIO: LA TEATRALIDAD BARROCA

**E**videntemente el avance del naturalismo y del realismo en la **Imaginería sacra exige, por su propia lógica evolutiva y hermenéutica**, representaciones cargadas de vida, imágenes dinámicas, capaces incluso de emanar sangre (como el Cristo de Burgos) o simular con cabritilla auténtica piel (en algunos cristos yacentes castellanos)<sup>50</sup>, por no mencionar los aditamentos de cabello natural, uñas, dientes y ojos de cristal, junto a las vestiduras en telas de las más diversas texturas y calidades, la cercanía de las imágenes que sangran, que sudan, que irradian un resplandor sobrenatural.

En cuanto cobran movimiento (alcanzan la “cuarta dimensión”, más allá de la escultura de bulto, que le otorgó la tercera), pasamos de la literatura a la dramatización; estamos ante un auténtico teatro sacro<sup>51</sup>: *“Una representación teatral con imágenes de madera benditas ayudadas por los hombres (hermanos) de a pie que tiene su inicio en el momento en que el Dios Hombre bendice al pueblo, no como un reo de muerte, sino como Dios triunfante (en muchos lugares se lleva a cabo esta bendición, pensemos en Linares con el Nazareno de Víctor de los Ríos o quizás la más importante de todas, la del Nazareno de Priego de Córdoba –Pablo de Rojas, c. 1592–)”*.

La ceremonia de “El Paso” en las calles de Baeza es ciertamente muy dinámica. La Verónica se acerca a Jesús, que ha caído tres veces, y el Mesías la bendice, antes de enjugar el rostro con su paño, para, situada de espaldas, caer también tres veces. El mismo movimiento de triple caída (símbolo del pecado de los hombres) se verifica después en el encuentro de San Juan con la Verónica.

<sup>49</sup> Vid. los avatares históricos y el contenido actual de esta creencia en el recurso on line: <https://es.catholic.net/op/articulos/15816/cat/653/el-misterio-de-maria-corredentora-en-el-magisterio-papal.html#modal> (consultado el 28/10/2019).

<sup>50</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús, “La ceremonia de El Paso de Baeza, un ejemplo de imágenes articuladas realizadas por Amadeo Ruiz Olmos”, en: *Revista de Claseshistoria*, 246 (noviembre 2011), recurso on line: <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/lorite-ceremonia-paso-baeza.pdf>, p. 2 (consultado el 28/10/2019).

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 3.

A continuación esperan las dos imágenes la llegada de María, pañuelo en mano y brazos abiertos hacia el cielo. Se dirige primero a la Verónica (tradicción giennense del Santo Rostro) y después a San Juan, quien tras caer de nuevo tres veces, se abraza a María (Madre de la Iglesia).

Al cabo el Discípulo Amado señala la presencia de Jesús cargado con el santo madero. Es el momento culminante: Cristo bendice a su Madre y finalmente se abrazan. La ceremonia ha representado así el cuarto Dolor de María. Solo Ella no cae en tierra porque se encuentra libre del pecado original<sup>52</sup>; por eso mismo es la única que no hace más pesada la cruz de Jesús.

Lo gestual no resulta baladí. Incluso otras imágenes, como la Magdalena o el Cirineo, solían sumarse a estas actuaciones. Todo ideado, como se ha visto, con una alta eficacia simbólica. El pueblo puede vivirlo como una rutina, pero tiene un significado explícito que culmina con esa bendición que recibe del Redentor, con brazos articulados para ello (se constatan al menos desde el siglo XIV). Hay imágenes que abren y elevan los brazos, que se inclina y se yerguen, incluso que se sientan y se levantan; todo ello ha de hacerse empero con el mayor decoro y dignidad.

Dogmas, creencias de la Iglesia y, en especial, el sentido santificante y redentor de la Pasión, quedan de manifiesto en el devenir de unas imágenes cargadas de humanidad. Todo se hace conforme a un guión preestablecido, tras el que lógicamente se rastrea alguna experta mano clerical.

Es evidente que el Nazareno es por definición (por ejemplo, frente al otro referente pasional de mayor predicamento, el Crucificado, y no digamos respecto al Yacente) una representación dinámica, no estática.

A mi juicio esto explica, junto a otras razones, su predominio en la Semana Santa andaluza del Setecientos: su inequívoca humanidad, que lo convierte en “una visión alegórica del pueblo mismo y su secular experiencia colectiva de opresión y sufrimiento”<sup>53</sup>.

Agilidad en pies y piernas, mirada penetrante, mano liberada para bendecir, mano aferrada a la cruz<sup>54</sup>, rasgos todos ellos tremendamente huma-

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 4-6.

<sup>53</sup> Como señala Isidoro Moreno, cit. en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco”, en: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y COLOMA MARTÍN, Isidoro (coords.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Málaga, 2003, vol. 1, p. 503.

<sup>54</sup> BONET SALAMANCA, A., “La invariable tipología...”, *op. cit.*, p. 238.

nos. A veces a semejanza de Sansón o de Hércules, otras caído y abatido, “*su efigie bascula entre la altivez y la humillación, erguida o arrodillada, ensalzada o caída, reivindicativa o sumisa, joven o vieja, pero, en ningún caso, huidiza o alejada de lo humano*”<sup>55</sup>.

Si el ser humano se concibe a imagen y semejanza de Dios, Cristo y el hombre se identifican en sus trabajos, empezando por la propia corporeidad del sufrimiento. Las imágenes articuladas, como el hombre, se muestran con un aliento propio<sup>56</sup>, que así lo logra la artificiosidad del Barroco, e incluso de épocas anteriores.

Curiosamente lo oculto y lo simulado se traduce en una viveza cuasi natural. Y, lo más importante, el fiel convive con esa familiaridad de las imágenes, como lo hace con la mágica cotidianidad de ángeles y demonios; es el dominio de lo maravilloso, que la literatura devocional, como la descrita anteriormente, no hizo sino reforzar.

La imagen-objeto, que es símbolo y emblema, se convierte además en actuante, en una calculada confusión entre naturalidad y artificio –cuando éste curiosamente refuerza a aquella–, “*entre el individuo de carne y hueso y la estatua animada*”<sup>57</sup>. Esa imagen viva es el mejor reflejo de la Encarnación.

Son imágenes intercambiables, volubles por su vestimenta, activas por sus movimientos; interactúan según las exigencias del guión: hay representaciones femeninas que ora sirven de María Magdalena, ora de Mujer Verónica; hay cristos que son cautivos y nazarenos, según convenga en cada momento del drama sacro; también crucificados o yacentes (para el desenclavamiento o la *depositio*, de Jesús o de una cruz en el sepulcro), con una obsesión hiperrealista y una capacidad extrema de metamorfosis<sup>58</sup>: “*...yendo más allá de los primitivos Crucificados articulados, habilita a una escultura para adoptar varias iconografías a costa de la mudanza en las vestimentas, los cambios de postura o el trueque de atributos, de tal forma que prácticamente una pieza puede interpretar por sí sola una secuencia bastante extensa del ciclo*”.

La imagen, empero, no debía tener un valor propio más allá del catequético. Durante estos actos se proclaman sentencias y se recitan pregones,

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>56</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Máquinas para la persuasión...”, *op. cit.*, vol. 1, p. 477.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 478.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 499.

a veces pueriles y con un sesgo profético, peculiar forma con que describe cada escena un orador, generalmente eclesiástico.

Pero al cabo, la inventiva suple las “lagunas” de las *Escrituras*; el ingenio de los artistas y “mecánicos” se aguzó en este caso, conscientes de que los movimientos de los resortes por ellos ideados se traducían en respuestas inmediatas: “*herramientas de persuasión al servicio de la inteligibilidad de los fundamentos de la doctrina cristiana*”, “*instrumentos catalizadores de determinadas reacciones colectivas*”<sup>59</sup>.

Sí, reacciones de júbilo y de dolor, silencios y aclamaciones, oración y expectación, tales son los efectos de tan estudiados dispositivos y artilugios sobre un público “*predispuesto a experimentar sensaciones intensas y dotado de profunda capacidad de sugestión ante lo insólito y extravagante*”<sup>60</sup>.

Hablar de efectismo se queda corto; todos los presentes se implican en la escena con naturalidad, con espontaneidad gimen y lloran, gritan o guardan silencio, imprecán y oran. No hay que olvidar que la posibilidad de producir y controlar reacciones es también una forma de disciplinamiento social, propia de la época de confesionalización que siguió a la celebración del Concilio de Trento.

Se plasma perfectamente en el drama de cada Viernes Santo, una “*demonstración pública de la estabilidad del orden jerárquico, institucional y social*”<sup>61</sup>. Con el valor añadido que tienen estas procesiones, ceremonias, pláticas y sermones que se encadenan sin solución de continuidad: el de llenar todas las horas, junto a los oficios litúrgicos, de un desolado Viernes Santo.

De hecho, apología del poder y función litúrgica representan en este campo de las imágenes animadas la lógica evolución de la medieval “*profanación de lo sacro*” y “*sacralización de lo profano*”<sup>62</sup>.

Evidentemente el hombre, el mundo, se mueve irremediabilmente en ese terreno de ambigüedades. Son muchas las localidades que celebran ese rito de “El Paso”, aún más, lo convierten en el centro de su Semana Santa, porque no basta procesionar las imágenes, éstas han de interactuar. Y lo hacen en la plaza mayor de cada localidad. Al cabo, la palabra “paso” se asocia a movimiento.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 480 y 479.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 493.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 502.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 489.

Tales escenas, tan frecuentes en la mañana del Viernes Santo, conforman una paraliturgia muy peculiar: “*estos aspectos rituales de la Semana Santa profundamente imbricados en el tejido social, se superponen al origen litúrgico de las tradiciones, haciéndoles perder en ocasiones su sentido original*”<sup>63</sup>. Son escenas de gran viveza, actualmente con asistencia multitudinaria.

En Almuñécar (Granada) recorren callejas y cuevas las imágenes que salieron de la iglesia en la mañana del Viernes Santo: la Verónica, el Nazareno, San Juan y la Virgen de los Dolores, al son de trompetas y tambores, con sus cortejos rojo, morado, verde y negro.

Con el “Paso de Simón” (Cirineo) comienza el marcial movimiento de una centuria romana de coloridos penachos. El Cirineo rechaza las monedas de su recompensa, para ayudar a Cristo por compasión.

Antaño el Apostolado, con sus caretas y un sinfín de elementos alegóricos, formaba parte de este auto viviente y el pueblo entero participaba en la “Judea”. Hoy se suceden en la plaza las “carreras” de la soldadesca entre voces e improperios, mientras las escuetas andas que portan las imágenes se mueven con precisión por la geometría de la plaza y un sacerdote desgrana desde el balcón el sermón de la Pasión.

Ciertamente las imágenes cobran vida con sus encuentros y saludos, reverencias que evocan abrazos. La Verónica (consignada en el apócrifo *Mors Pilati*<sup>64</sup>) se acerca a Jesús y limpia su rostro con un paño que devuelve por triplicado la viva imagen del Mesías, ante quien hace una inclinación.

Juan, con nueva reverencia, pregunta a la Verónica por el paradero de Jesús. Y ambos corren a saludar a María, que, ataviada con una estola que parece salida de antiguos grabados, enjuga sus lágrimas con ambas manos, para luego abrir sus brazos. Busca a Cristo en el otro extremo de la plaza, hasta encontrarse ambos cara a cara en emotivo saludo.

Y Jesús bendice a los presentes. La bendición se manifiesta como un prodigio, por no hablar de la fama de milagrosas que suelen tener estas imágenes. Y este prodigio se repite cada año, codificándose en un ceremonial que todos (la comunidad entera) conocen y comparten.

Para concluir, en Vélez Blanco (Almería) la procesión de Jesús Nazareno situaba al amanecer del Viernes Santo, en las cuatro esquinas del atrio –espacio concebido para escenificaciones– del convento de franciscanos des-

<sup>63</sup> PORTILLO GARCÍA, R. y GÓMEZ LARA, M. J., “Ceremonias de la Semana...”, *op. cit.*, p. 433.

<sup>64</sup> Cit. *ibidem*, p. 432.



calzos, las imágenes de Jesús, la Virgen, San Juan y la Verónica. Comenzaba entonces un clásico ceremonial con movimientos y cantos, con bellas y sentidas coplas como ésta:

*“Venid, Hijas de Sión,  
y veréis con llanto tierno  
a Salomón coronado  
con puntas de duro acero.  
¡Oh, Hijo de mis entrañas!  
¡Oh, Hijo del Padre Eterno!  
En manos de pecadores  
y de verdugos sangrientos”<sup>65</sup>.*

## CONCLUSIÓN

**L**a fiesta religiosa en general, y las representaciones de la Calle de la Amargura en particular, se convirtieron en un espectáculo total<sup>66</sup>, que la Nueva Jerusalén contribuye a reforzar en lo ideológico, aunque ciertamente la crítica dieciochesca denunciara por insustanciales tales ceremonias, como el fruto de una degeneración de los tiempos.

De ese modo, la vía sacra había supuesto una devoción reglada, ordenada. Pero en un proceso creciente se fue pasando de la vía sacra como escenografía a otras realidades, que también se han tratado de desgranar, como es la riqueza del relato literario devocional, el paroxismo de la imaginaria y finalmente una compleja teatralidad, con personas e imágenes en movimiento.

Todo se subordinaba, al cabo, a la capacidad de emocionar, porque lo sensible conduce a lo espiritual. Es el mecanismo psicológico concebido para la conversión de amplios sectores sociales en una sociedad mayoritariamente iletrada.

Además, la dramatización permitía a todos convertirse en partícipes del relato evangélico, hacerlo propio, revivirlo en el mejor sentido de la palabra,

<sup>65</sup> SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, “La devoción a Jesús Nazareno en la Almería del Antiguo Régimen (ss. XVI-XVIII)”, en: *Actas III Congreso Nacional Advocaciones de Jesús Nazareno*, Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Cartagena, 2009, p. 82.

<sup>66</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Máquinas para la persuasión....”, *op. cit.*, vol. 1, p. 491.

como pretendía la Iglesia. Porque aquellas escenas no eran cosa del pasado; este el sentido de la cercanía a la divinidad, la capacidad actuante de lo sobrenatural sobre la vida de los hombres.

Eso sí, un público minuciosamente ordenado, respetuoso con la jerarquía eclesiástica, obediente a la autoridad real en todas sus manifestaciones, tanto más cuanto entonces la imagen del rey estaba transida de mesianismo. El riesgo no era sólo de desorden público, pues las aglomeraciones religiosas podían derivar en motines en medio de coyunturas desfavorables, sino sobre todo de orden moral: que lo edificante derivara en ridículo, que las prácticas externas cayeran en una rutina huera, que se abusara de lo profano y de lo apócrifo... Superados estos retos, escenas como la Calle de la Amargura se convertían en firmes recursos catequéticos, a la vez que en arraigadas costumbres populares. A medias entre Dios y el hombre.

## Bibliografía y fuentes impresas

Ágreda, María de Jesús de, *La Pasión de N. S. Jesucristo*, Impr. El Eco Franciscano, Santiago de Compostela, 1886.

Bonet Salamanca, Antonio, “La invariable tipología nazarena”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.), *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*, R.C.U. Escorial-Ma Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2013, pp. 237-268.

De la Campa Carmona, Ramón, “Origen y difusión de una escena iconográfica pasionista: María en la calle de la Amargura”, en: ALONSO PONGA, José Luis, y PANERO GARCÍA, M<sup>a</sup>. Pilar (coords.), *Gregorio Fernández: antropología, historia y arte en el Barroco*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 105-129.

“De la *Pasión de Cristo* de san Gregorio Nacianceno. Me acompaña una firmísima esperanza”, en: *Alfa y Omega*, 112 (4-IV-1998), pp. 3-7.

DIAS, Filipe, *Marial de la Sacratissima Virgen Nuestra Señora*, por Juan Fernández, Salamanca, 1596.

*EL SANTO ROSTRO de Nuestro Divino Redentor*, Impr. José María Mares, Madrid, 1852.

**Fernández-Aragón Sánchez, Luis Ignacio**, “La iconografía de la calle de la amargura y sus versiones en Andalucía bajo palio”, en: *Jesús Despojado. Guía de Semana Santa*, nº 33, Granada, 2019, pp. 28-30.

**Hammen y Leon, Lorenzo van der**, *Vía sacra, su origen y disposición y lo que se deve meditar en ella...*, Impr. Real, por Francisco Sánchez, Granada, 1656.

**Huerga, Álvaro**, *Escalaceli*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981.

**Juaniquet, José**, *El alma en pos de María*, Heredero de Pablo de Riera, Barcelona, 1876.

**Ligorio, Alfonso María de**, *Meditaciones sobre las máximas eternas y la pasión de N. S. Jesucristo*, prefacio del conde de Maule, Impr. Nicolás Garrido, 1822.

**López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis**, “Dolores y Angustias. Raíces históricas y devocionales de las Dolorosas granadinas (siglos XVI-XVIII)”, en: *Virgo Dolorosa*, Orden de los Siervos de María/Fraternidad de la Bienaventurada Virgen María Dolorosa, Carmona, 2015, pp. 947-965.

**López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis**, “El despertar cofrade de Granada: vías de especialización devocional en la Granada altomoderna”, en: CRESPO MUÑOZ, Francisco Javier, y VALVERDE TERCEDOR, José María (coords.), *La Semana Santa de Granada: un recorrido por siglos de historia*, Excmo. Ayuntamiento, Granada, 2018, pp. 111-157.

**Lorite Cruz, Pablo Jesús**, “La ceremonia de El Paso de Baeza, un ejemplo de imágenes articuladas realizadas por Amadeo Ruiz Olmos”, en: *Revista de Claseshistoria*, nº 246 (noviembre 2011), recurso on line: <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/lorite-ceremonia-paso-baeza.pdf>.

*LOS SIETE DOLORES que pasó María Santísima en la sagrada pasión y muerte de su amantísimo hijo*, Impr. José María Mares, Madrid, 1846.

**Martín de la Torre, Antonio**, “Vía crucis a la Cruz del Campo. Estudio arqueológico e histórico de una antigua devoción sevillana”, en: *Archivo Hispalense*, 2ª. época, t. 51-52, Diputación Provincial, Sevilla, 1952, pp. 49-104.

*NOVENA a Jesús Nazareno con la cruz a cuestras, dispuesta para el mayor aumento de la devoción a la devota imagen de Jesús, que se venera en la parroquia de San Julián y Santa Basilisa de la ciudad de Salamanca*, por Bernardo Martín, Salamanca, 1822.

**Ortega y Sagrista, Rafael**, “La vida religiosa en Mancha Real durante el siglo XVI”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 39, Diputación Provincial, Jaén, 1964, pp. 35-86

**Portillo García, Rafael Y Gómez Lara, Manuel José**, “Ceremonias de la Semana Santa andaluza y el teatro inglés medieval: hacia un estudio contextualizado”, en: *Actas del X Congreso Nacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, AEDEAN, Zaragoza, 1988, pp. 429-437.

**Pradillo y Esteban, Pedro José**, “Circuitos penitenciales. Los Vía Crucis como sendas de perfección”, en: *Indagación: revista de historia y arte*, nº 2, UAH, Alcalá de Henares, 1996, pp. 67-90.

**Quesada Quesada, José Joaquín**, “San Vicente Ferrer en una tabla procedente de Alcalá la Real: precisiones y propuestas en torno a la *Aparición de Cristo a San Pedro Mártir*, atribuida a Juan Correa de Vivar”, en: *Archivo Español de Arte*, t. LXXXVI, nº 342 (abril-junio 2013), pp. 159-162.

**Rodríguez Babío, Amparo**, “Los pasos perdidos: alegorías sacras de la Semana Santa sevillana”, en: *Nazarena Redimida*, recurso on line: <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/los-pasos-perdidos-i>.

**Sánchez López, Juan Antonio**, “Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco”, en: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y COLOMA MARTÍN, Isidoro (coords.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Málaga, 2003, vol. 1, pp. 477-508.

**Sánchez Ramos, Valeriano**, “La devoción a Jesús Nazareno en la Almería del Antiguo Régimen (ss. XVI-XVIII)”, en: *Actas III Congreso Nacional Advocaciones de Jesús Nazareno*, Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Cartagena, 2009, pp. 77-91.

*Tractado de devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la pasión del hijo de Dios y compassion de las Virgen*, Casa de Sansón Arbués, Perpiñán, 1586.

**Valverde Tercedor, José María**, *El arte como legado. Patrocinio y mecenazgo en la Abadía del Sacro Monte. Siglos XVII y XVIII*, Granada, 2019, Tesis Doctoral disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/55754>.



Jesús Nazareno de Almuñécar (Granada). Foto Guía de Horarios e Itinerarios, Almuñécar, 2018.



Jesús Nazareno en sus andas de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias (Granada). Foto Archivo de la Hermandad



La Verónica de Almuñécar (Granada). Foto Guía de horarios e itinerarios, Almuñécar, 2018



Virgen de los Dolores de Almuñécar (Granada). Foto Guía de horarios e itinerarios, Almuñécar, 2018

# NOTAS SOBRE UNA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA ITALIANA DE LA CALLE DE LA AMARGURA EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

---

**Juan Luque Carrillo**  
*Doctor en historia del arte*

## RESUMEN

**E**ntre las principales creaciones artísticas de los siglos XVI, XVII Y XVIII en la catedral de Córdoba, destaca el grueso de pinturas ejecutadas por maestros italianos que contribuyeron al desarrollo de la corriente naturalista en la península ibérica. muchos de ellos, deudores de la estética clásica de los principales maestros cuatrocentistas, supieron incorporar en la catedral de Córdoba un estilo diferente al de los maestros locales del momento, en tanto que sus estilos y organizaciones gremiales se hallaban aún bastante medievalizados. éste fue el caso de César Arbasia, Gerolamo Lucenti da Correggio o Juan Pompeyo, maestros de los siglos XVI, XVII Y XVIII respectivamente, que dejaron importantes piezas pictóricas en el templo mayor cordobés repartidas en sus capillas, altares y naves de la antigua mezquita.

Sin embargo, en el presente trabajo vamos a dar a conocer una pintura seiscentista anónima, propiedad del museo del Prado e incorporada al patrimonio mueble de la catedral de Córdoba a finales del siglo XIX, según una real orden de 31 de octubre de 1896, por la cual se cedieron veintidós cuadros del entonces

museo nacional de pintura y escultura, en calidad de depósito. De estas veintidós piezas, actualmente se conservan en la catedral cordobesa trece; las nueve restantes se devolvieron recientemente por petición de la dirección del museo.

La pintura que nos ocupa es una recreación del tema pasionista del encuentro de cristo y maría en la calle de la amargura, de autor desconocido, pero de indudable mano de obra italiana. Su técnica y factura recuerdan a la pintura napolitana del primer tercio del siglo xvii, con un claro mensaje contrarreformista y un tímido dramatismo propio de la época. En nuestro estudio estudiaremos sus singularidades iconográficas, y haremos su análisis formalista e la historia de la pieza durante sus más de cien años en el templo cordobés.

## INTRODUCCIÓN

**D**esde los orígenes de las primeras comunidades cristianas en **oriente**, el arte religioso fue una ficción material al servicio de una idea espiritual. Como tal, ha ido evolucionando al compás de las propias ideas, ajustándose en cada momento a las exigencias de la comunidad cristiana.

Sin embargo, una mirada a lo que el arte ha dado de sí durante más de veinte siglos de cristianismo, nos revelará que ha habido momentos especiales en los que el artista se ha aproximado tan fielmente a la realidad que aún hoy en día puede llegar a conmovernos, es decir, a despertar un sentimiento religioso creado a partir de una experiencia estética. Esta sensación adquiere, además, una dimensión simbólica y explicativa del mensaje redentor de cristo, de modo que su iconografía encuentra el medio idóneo de comunicación con el creyente.

Cuando la imagen religiosa es capaz de transmitir un mensaje, ha cumplido felizmente su función. Es evidente que la representación emblemática de cristo con la cruz siempre cumplirá dicha función, al margen de su contenido plástico. Sin embargo el mensaje tiene formas muy diversas de transmitirse e interpretarse.

Durante el largo periodo medieval, la iglesia de occidente importó del imperio oriental gran parte de las escenas referidas a la vida y pasión de cristo, algunas de ellas de especial relevancia evangélica, caso del nazareno



o las escenas paralelas que acontecieron durante el camino hacia la cima del gólgota.

A partir de la baja edad media y gracias sobre todo al impulso del franciscanismo, el cristianismo en europa buscó el encuentro con dios en el entorno natural. Ese contacto con la realidad generó una proliferación de sentimientos en las representaciones (piedad, ternura, emoción, dolor, llanto, etc.), Que conectaron rápidamente con la sensibilidad del fiel y su modo de acercarse a la obra artística<sup>1</sup>.

Socialmente, los temores del siglo xv agudizaron la mentalidad y percepción de los creyentes, en un contexto aún muy medievalizado y en una europa marcada por una fuerte crisis político-religiosa que culminaría con la revuelta protestante, cuya consecuencia directa fue la nueva iglesia articulada por el concilio de trento.

En estos ambientes de la segunda mitad del quinientos, se impuso la necesidad religiosa de demandar una realidad más real, más descarnada, más dramática, para lograr captar la atención del creyente y hacerle llegar el mensaje del sacrificio de la redención. Es entonces también cuando surge la corriente naturalista en el campo de las artes plásticas, un medio acrisolado a partir de influencias estéticas propiamente castellanas en algunos casos, y foráneas en otros, pero siempre con la finalidad primordial de conectar con el fiel y acercar los principales temas doctrinales impulsados por trento<sup>2</sup>.

La respuesta más completa otorgada por los artistas plásticos a estas exigencias fue, quizás, la representación de cristo con la cruz auestas, al margen de la escena de la crucifixión. Podemos hablar de representaciones pasionistas que adquieren su completo desarrollo y máxima significación en las obras del barroco, ya sea en su momento literal, es decir durante los siglos XVII y XVIII, o bien en sus consecuentes más avanzados: la corriente neobarroca de nuestros días. Mas para conseguir esta realidad fue preciso superar algunos avatares cronológicos.

---

<sup>1</sup> AA. VV., *Catálogo de la Exposición "Y murió en la cruz"*, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2001, p. 27.

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "Arte religioso de los siglos XV y XVI en España", en: *Historia de la Iglesia en España*, t. III, 2º, Bac Maior, Madrid, 1980, p. 635.

## EL NAZARENO EN LA CALLE DE LA AMARGURA. PUNTUALIZACIONES ICONOGRÁFICAS

**F**rente a otros temas que analizan la infancia o la vida pública de cristo, el ciclo con las escenas de la pasión, muerte y resurrección adquirió desde sus orígenes una relevancia especial. Puede decirse que el arte medieval, en sus manifestaciones plásticas, se interesó decididamente por esta secuencia de la vida de Jesús, incidiendo de este modo en el mensaje de salvación.

Esta predilección se explica por el dogma y también por la liturgia. Resulta claro, desde el punto de vista católico, que la muerte de cristo redimió el pecado original de nuestros primeros antepasados e instauró el reino de la gracia, convirtiéndose en el fundamento esencial del cristianismo, junto con la resurrección y la concepción de la santísima trinidad. Por ello, no debe sorprender el lugar destacado que ocupa la pasión en la evolución del arte cristiano<sup>3</sup>.

Sin embargo, la crucifixión de Jesús es el hecho mejor demostrado de su vida. Según los historiadores apoyados en los *anales* de Tácito, del siglo xv, sería incluso su único acontecimiento realmente probado<sup>4</sup>. “*Nada en los relatos evangélicos -escribía Alfred Loisy- tiene consistencia de hecho, salvo la crucifixión de Jesús por sentencia de Poncio Pilato en virtud de una causa de agitación mesiánica [...]*”<sup>5</sup>. Sin embargo, los evangelios canónicos ofrecen dos versiones diferentes sobre el camino que debió caminar con la cruz a cuestas antes de fallecer.

Parte de este itinerario tomó el nombre de *vía dolorosa*, y concretamente se refiere a una de las calles de la antigua ciudad de Jerusalén donde en la actualidad aparecen señaladas nueve de las quince estaciones del viacrucis. Las restantes estaciones se encuentran en el interior de la basílica del Santo Sepulcro.

Según los evangelios sinópticos (*Mateo* 27, 31; *Marcos* 15, 21 y *Lucas* 23, 26), un señor llamado Simón de Cirene fue requerido por los soldados romanos para ayudar a Jesús a cargar con el madero, por hallarse agotado tras la flagelación. Sin embargo, el evangelista Juan (19, 16), desconociendo a Simón de Cirene, afirma que fue cristo solo quien cargó el peso de la cruz hasta llegar a la cima del Gólgota.

<sup>3</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, p. 493.

<sup>4</sup> Sobre este tema véase: ARICI, Azelia (ed.), *Annali di Tacito*, UTET, Turín, 1983.

<sup>5</sup> ROBLES MUÑOZ, Cristóbal, “Alfred Loisy, más allá del ruido y del humo. Qui perdidit animam suam salvam faciet eam (Marc. VIII, 25)”, en: *Hispania Sacra*, t. LIX, CSIC, Madrid, 2007, pp. 633-706.

Los exégetas han intentado conciliar la versión de Juan con la de los sinópticos. Según esto, Jesús habría comenzado por cargar su cruz de la misma manera que Isaac había llevado la madera de su sacrificio.

Luego, al verlo en el límite de su capacidad física, los soldados habrían requerido la ayuda de alguien que pasaba. Los racionalistas cuestionan la veracidad del episodio de Cirene y extraen un primer argumento del silencio de Juan. Agregan que, en el derecho romano, los condenados al suplicio de la cruz debían portar el *patibulum* ellos mismos, de modo que el requerimiento de Simón de Cirene habría sido ilegal.

Además, reivindican el desconocimiento de otros condenados ayudados para cargar sus respectivos maderos. Por tanto, la escena habría sido imaginada para ilustrar la palabra de Jesús: “*el que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame*” (*mateo* 16, 24 y *marcos* 8, 34), sin reparar fehacientemente en su realidad histórica<sup>6</sup>.

Muchos de esos argumentos no se sostienen, puesto que es posible que tras la flagelación, Jesús estuviera físicamente imposibilitado para cargar el *patibulum* hasta el final, y una requisitoria ilegal no podía detener a Pilato. Sin embargo los artistas optaron por la versión de los sinópticos.

En el mundo bizantino, suele representarse a Simón de Cirene portando él solo la cruz, y detrás Cristo, que le sigue con una cuerda atada al cuello. El arte de occidente, con un sentido dramático mucho más desarrollado, muestra a Cristo sufriendo en solitario, bien bajo el peso rotundo de la cruz o bien ayudado por el cirineo.

Naturalmente, los teólogos encontraron en el *antiguo testamento* las posibles prefiguraciones que enmarcan a Cristo con la cruz a cuestas, hallando cuatro premoniciones aceptadas aún hoy en nuestra actualidad:

- Isaac con la madera del sacrificio sobre sus hombros.
- Aarón marcando con la tau cruciforme los dinteles de las casas israelitas.
- Jacob bendiciendo con las manos entrecruzadas a sus nietos Efraín y Manasés.
- La viuda de Sarepta portando dos leños en forma de cruz<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> DEL CASTILLO UTRILLA, María José, “Una iconografía del Nazareno”, en: *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n° 213, Diputación Provincial, Sevilla, 1987, pp. 179-188.

<sup>7</sup> RÉAU, Louis, *op. cit.*, p. 497.

En cualquier caso, cristo avanza hacia la cima del gólgota, vestido con una túnica color púrpura. Su frente aparece ceñida por la corona de espinas, a veces precedido por los dos ladrones (dimas y gestas). No suele padecer dolor ante el peso de la cruz, porque normalmente es una cruz pequeña, más simbólica que real. Sin embargo, a finales de la edad media, la cruz se vuelve desmesuradamente grande y pesada, imprimiendo un carácter realmente aplastante y dramático, para apiadar a los fieles con los sufrimientos del redentor<sup>8</sup>.

No obstante, los artistas plásticos no se conformaron con los contenidos de la biblia. Los evangelios apócrifos y la puesta en escena del teatro de los misterios, les sugirieron numerosos aspectos anecdóticos al tema inicial, siendo los dos más conocidos (y representados en la historia del arte) el *desmayo de la virgen* y el *encuentro con la santa verónica*<sup>9</sup>.

El evangelista Lucas indica que “*le seguía una gran muchedumbre del pueblo y de mujeres, que se herían y lamentaban por él*” (23, 27). Los evangelios apócrifos aportan más detalles: saben que la Virgen fue presente en este camino del calvario, conducida y atendida por el apóstol Juan. En un tramo de esta *vía dolorosa*, maría se detuvo ante el paso del cortejo y, al contemplar a su hijo ensangrentado y doblegado bajo el peso de la cruz, sufrió un desmayo.

Esta escena accesoria, con el inconveniente de crear un segundo campo de atención en detrimento del tema principal, fue adquiriendo poco a poco gran importancia, hasta tal punto que llegamos a encontrar composiciones pictóricas -italianas la mayoría- comúnmente denominadas *spasimo della vergine*.

Por otro lado, la influencia del teatro de los misterios, hacia los comedios del siglo XV, auspició la aparición de una santa imaginaria, la verónica, que, conmovida de piedad al ver a cristo agotado y ensangrentado, secó el sudor de su rostro con un velo. En recompensa por ese piadoso gesto, verónica recogió en aquel sudario la impresión de la santa faz. De esta verdadera imagen -*vera icona*-, procede el nombre verónica<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> CHUQUIRAY GARIBAY, Javier, “Jesús Nazareno”, en: RAMOS SOSA, Rafael (coord.): *La madera hecha Dios: arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*, Municipalidad de Lima, Lima, 2016, pp. 74-75.

<sup>9</sup> GALTIER MARTÍ, Fernando Buenaventura, “Los orígenes de la iconografía de Jesús Nazareno”, en: ARANDA DONCEL, Juan (coord.), *Actas del Congreso Nacional “La advocación de Jesús Nazareno”*, vol. 1, 2017, pp. 313-338.

<sup>10</sup> RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles, “Iconografía de Jesús Nazareno en la pintura barroca cordobesa”, en: *Cuadernos de arte e iconografía*, n<sup>o</sup> 12, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 171-179.

En la baja edad media se produjo una importante transformación en la iconografía de cristo con la cruz a cuestras, a consecuencia de la aparición y difusión del denominado *camino del calvario*, recorrido que anduvo Jesús hacia la cima del gólgota y que pasó a ser custodiado, como el resto de los santos lugares, por los frailes de la orden franciscana.

Resulta fácil reconstruir la devoción a este camino del calvario, pues el hecho de necesitar la ayuda de simón de cirene indica que Jesús, desvalido físicamente, debió caer varias veces al suelo, para recuperar el aliento y mínimas fuerzas hasta llegar al final del recorrido.

La dolorosa *ascensión del calvario* habría sido medida por *estaciones* (15), que los místicos -como el pseudo buenaventura y santa brígida- se esforzaron en reconstruir por medio de la imaginación, como si fueran testigos del suceso. Estas estaciones fueron representadas tanto en los autos sacramentales del teatro de los misterios, como por los artistas plásticos, en iglesias, catedrales e interiores de conventos. De acuerdo con las tendencias y modas artísticas, cada artista ha representado este camino del calvario con un realismo más o menos impactante, más o menos patético, más o menos dramático<sup>11</sup>.

La devoción del camino del calvario nació, pues, de ese deseo de multiplicar el beneficio espiritual y material de una peregrinación a la colina donde expiró cristo, enclavada en el interior de la basílica del santo sepulcro. Su importancia para la comunidad cristiana fue cada vez mayor y su interés fue difundido con especial hincapié durante los siglos de la edad moderna.

Cristo con la cruz a cuestras no siempre ha sido concebido y representado como una escena histórica, pues durante la edad media proliferaron las versiones alegóricas. No sólo es la virgen quien ayuda a cristo a levantar la cruz, siguiendo el modelo de simón de cirene, sino que en algunas representaciones aparece la propia iglesia, personificada bien por algún papa, cardenales, sacerdotes o laicos, con la esperanza de asegurar la vida eterna al asistir simbólicamente al redentor, y ayudar a calmar el peso de su cruz<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte", en: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, y MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián (coord.), *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, 2010, pp. 111-186.

<sup>12</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto y DABRIO GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Teresa (eds.), *La Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2011, p. 103.

## VERSIÓN ITALIANA DEL TEMA EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

**U**na de las diócesis españolas con mayor historia y patrimonio artístico heredado de siglos pasados es la de Córdoba. Su conjunto monumental mezquita-catedral atesora valiosísimas piezas de arte y un archivo capitular brillantemente conservado y preparado para atender las necesidades investigadoras de la comunidad científica actual.

Sin embargo no siempre ha sido así. Se sabe que a finales del siglo XIX, durante el episcopado de don Sebastián Herrero Espinosa de los Monteros (1883-1898)<sup>13</sup>, la catedral de Córdoba no tenía pinturas suficientes para cubrir los vanos de los brazos del crucero y hastial del coro, necesidad que se impuso como medida preventiva ante los movimientos sísmicos acaecidos en la ciudad a raíz del gran terremoto de Lisboa de 1755.

El equipo de conservación del templo acordó cegar esos vanos y reforzarlos interiormente, para evitar su desplome ante posibles movimientos y nuevos temblores de tierra. Estos vanos se corresponden con los espacios de los ventanales de las serlianas labradas en cantería a mediados del siglo XVI por Hernán Ruiz II, en el último cuerpo de los brazos del crucero.

Los testeros norte y sur de la capilla mayor también incorporaron vanos rectangulares, dos en cada uno, aparte del gran vano central en medio punto, originariamente ideados para albergar vidrieras. Sin embargo, éstas no se llegaron a ejecutar y quedaron los espacios sin decoración interior, lo mismo que ocurrió con las hornacinas del retablo del hastial del coro.

En definitiva, todos los vanos ideados en el proyecto quinientista para albergar vidrieras, quedaron durante un tiempo desprovistos de función ornamental, hasta que las medidas antisísmicas del siglo XIX propiciaron un cambio funcional que incluiría una nueva ornamentación pictórica en el espacio.

Ciertamente, corrían años de recesión económica para el cabildo catedralicio cordobés. La falta de recursos y fondos para hacer frente a la conservación del edificio, propició la intervención del estado en los años finales de la centuria decimonónica, derivando la labor patrimonial del monumento al ministerio de fomento estatal, que propuso como medida inme-

<sup>13</sup> NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La Catedral de Córdoba*, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba, 2007, p. 521.

diata el nombramiento de un arquitecto conservador para dirigir las obras e intervenciones llevadas a cabo. Figuras de gran relevancia en la historiografía cordobesa como Ricardo Velázquez Bosco o Félix Hernández Giménez, desempeñaron este cargo en distintos momentos del siglo XX<sup>14</sup>.

Esta relación de la catedral de Córdoba con el gobierno español, a través del ministerio de fomento, animó en 1896 a don Manuel González y Francés, canónigo magistral, a redactar una instancia dirigida al señor director general de instrucción pública del estado, solicitando una serie de pinturas procedentes de los fondos del museo nacional de escultura y pintura con destino a los referidos vanos del crucero y coro catedralicios. El documento fue redactado el veintinueve de julio de 1896 y no especifica un número concreto de obras, pues simplemente solicita aquéllas que la dirección del ministerio estimara oportunas, comprometiéndose el cabildo cordobés a respetar el tipo de cesión y a darles una ubicación adecuada<sup>15</sup>.

El texto del magistral González Francés resulta de gran interés, pues incluye una descripción muy particular de la catedral de Córdoba, científica y rigurosa desde el punto de vista histórico, y muy bien documentada en cuanto a sus distintas fases constructivas y principales maestros que intervinieron en el proceso de configuración espacial. Dado el interés que pueda suscitar, reproduciremos a continuación el contenido de dicha descripción:

*“El mejor y más visitado monumento nacional, entre los puestos bajo la alta protección de v. E., Es sin duda alguna la gran aljama de los abderramanes, de muhammad y de almanzor, erigida en catedral cuando entró triunfante en Córdoba el santo rey Fernando III a 29 de junio de 1236. Hermosos ejemplares del arte romano y latino-bizantino; restos reverendos de la visigoda basílica de san vicente; toda la civilización árabe, desde la tosca primitiva labor en los cimacios hasta lo más puro y acabado en el mihrab; graciosas decoraciones mudéjares, los arcos torales del grandioso crucero simplemente aceptable del orden plateresco; el greco-romano con reminiscencias de otro gran monumento español, maravilla del mundo. Tan rica belleza reunida por acción providencial en tan variado templo, único en España y en el orbe, instituye la más*

<sup>14</sup> Sobre este tema véase: HERRERO ROMERO, Sebastián, *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba durante el siglo XX*, Cabildo Catedral de Córdoba, Córdoba, 2017.

<sup>15</sup> Archivo Catedral de Córdoba (en adelante ACC). Sin catalogar.

*cumplida enciclopedia del arte arquitectónico, que los maestros constantemente estudian, mientras la admiran y celebran.*

*Todos aplauden el esfuerzo con que el estado acude a la restauración, aunque lenta y discontinua, de la parte árabe; pero llama la atención de todos la falta de decorado en la parte cristiana de este edificio sin rival. El retablo mayor, obra de alonso matías, y la famosa sillería del coro que hizo pedro duque cornejo, se encuentran al pie de la cruz trazada por hernán ruiz, que forma por si sola una gran catedral, sin pinturas, sin un adorno con que las otras bellas artes acompañen en su tan potente arquitectura.*

*Fácil es para v. E. Acudir al remedio de este mal, teniendo aún en las galerías de su ministerio buenos cuadros de carácter religioso, quizás de inconveniente colocación en el nuevo palacio ministerial y en el museo. Una colección de esos cuadros donada en depósito a esta santa iglesia sería el coronamiento de grandeza, realce sobresaliente de esta joya nacional. Por esto y confiados en la proverbial ilustración y notoria esplendidez de v. E., La diputación de hacienda del cabildo catedral de córdoba, tiene el honor de suplicar a v. E. Se sirva acceder a estos sus ruegos, concediendo en depósito a este cuerpo capitular para hermohear su iglesia, una colección de cuadros de índole religiosa, conforme a la relación de número y dimensiones o más si v. E. Lo estimase oportuno. Por tan especial favor tendrá v. E. La gratitud eterna de este cabildo y las bendiciones y placeres de cuantos visiten para admirar este monumento nacional. Córdoba, 29 de julio de 1896<sup>16</sup>.*

Meses después, el treinta y uno de octubre, el ministerio de fomento aprobó dicha cesión y se remitió al cabildo catedralicio de córdoba una relación de diecinueve pinturas cedidas en calidad de depósito, entre ellas algunas obras destacadas de los pintores Vicente Carducho, Luis Carvajal, fray Agustín Leonardo o Benito Sáez, además de otros muchos anónimos y de procedencia extranjera<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> LUQUE CARRILLO, Juan, y SAURA PÉREZ, M<sup>a</sup> Pilar, *El "Capitán Divino" de fray Juan de Molina en la Catedral de Córdoba: estudio histórico de una devoción cristífera*, Cabildo de la Catedral de Córdoba. Córdoba, 2019, p. 25.



Una real orden promulgada el mismo día treinta y uno de octubre de 1896 confirmó públicamente la cesión de las diecinueve pinturas al cabildo de la catedral de Córdoba en calidad de depósito. El listado a modo de inventario redactado por la dirección general de instrucción pública se custodia en el archivo capitular cordobés y en él figuran los títulos de las diecinueve pinturas, autorías o atribuciones y sus dimensiones.

Aunque en el documento figuran veintidós obras, la cesión se llevó a cabo con tres menos, es decir con diecinueve. Algunas de estas pinturas, sin documentar y en estados de conservación deplorable, fueron dudosamente atribuidas y fechadas, sin profundizar en sus características y principales elementos pictóricos. Más tarde estas piezas se han estudiado y hemos descubierto nuevos datos acerca de ellas, autorías e incluso lecturas iconográficas distintas a las que se sometieron en el informe de 1896.

La noticia de la cesión de las diecinueve pinturas se comunicó en cabildo ordinario el día catorce de noviembre y, pasados unos días, los canónigos cordobeses enviaron una carta al señor director general de instrucción pública agradeciendo la deposición y reconociendo la categoría artística de dichas piezas.

Semanas más tarde se inició el embalaje y traslado de las diecinueve obras mediante vía ferroviaria. Al llegar a Córdoba, el magistral don Manuel González Francés confirmó su recepción y se procedió al estudio de cada una para decidir sus distintas ubicaciones, en base fundamentalmente a sus mensajes iconográficos y, sobre todo, a las dimensiones.

Sin embargo, en 2014 la dirección del museo del Prado requirió seis de estas diecinueve pinturas: los seis lienzos de vicente carducho pintados entre 1626 y 1632 para el Real Monasterio de Santa María de El Paular.

Tras la reconstrucción y reapertura del cenobio, el museo del Prado decidió devolver la serie pictórica cartujana a su enclave original, de modo que se procedió a su traslado desde Córdoba hasta el monasterio. Por tanto, desde 2014, el número de pinturas del museo del Prado cedidas en depósito a la catedral de Córdoba se redujo a trece.

Una de estas pinturas aparece registrada en el inventario de 1896 con el título de *Nuestro Señor Jesucristo Caminando al Calvario*<sup>18</sup>. Se trata de un óleo sobre lienzo anónimo, de clara inspiración seiscentista, inventariado en Madrid con el número de registro 2.061. Dado su formato horizontal (144 x 209 cm.), la obra no pudo colocarse en ninguno de los vanos del crucero y

<sup>18</sup> ACC. Doc. sin catalogar.

coro, de modo que pasó a decorar la monumental escalera de la cripta junto a la antigua sacristía del cardenal Salazar, actual sala capitular. Sin embargo, desde 2002, la obra se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Expección, expuesta en el testero sur que linda con la vecina capilla antigua de nuestra señora de la concepción, en el muro oriental del templo.

De técnica y factura que recuerdan a la pintura napolitana del primer tercio del siglo XVII, la obra narra el tema del encuentro entre cristo y maría en la calle de la amargura, dentro del espíritu contrarreformista del seiscientos, dramático, tenebrista y profundamente dogmático<sup>19</sup>.

Cristo camina con la cruz sobre el hombro hacia la cima del gólgota, con los atributos característicos del pasaje evangélico, y se encuentra a su madre, produciéndose una escena de intensa conmoción y enlace psicológico. La cruz de cristo es pesada y de grandes dimensiones, y provoca una acentuada flexión de su espalda ante la inercia del peso del madero. Coronado de espinas y con abundante sangre en el rostro y manos, aparece también atado al cuello con una soga que es tirada por uno de los dos soldados que caminan tras él. Al contemplar a jesús, maría rompe a llorar y dirige una oración al cielo, acentuando su actitud orante gracias al recurso de unir las manos con intensa fuerza.

Suspendido en el aire, aparece sobre cristo un ángel desnudo portador de una filacteria con la inscripción: “*o vos omnes, attendite et videte, si est dolor sicvt dolor meus*” (¡oh, todos vosotros!, Prestad atención y mirad si hay un dolor como el mío), frase extraída del *libro de las lamentaciones* del profeta jeremías e incluida en el motete “*o vos omnes*” del compositor renacentista español tomás luis de victoria (1572)<sup>20</sup>.

Detrás de Jesús aparecen las cabezas de los dos soldados que completan la escena. El primero de ellos, el más próximo a la figura de cristo, tira de la soga atada a su cuello mientras gira el rostro y mira directamente al espectador, intentando establecer un nexo de unión con el fiel que contempla la obra. Su rostro es sereno, afable, y no muestra signo alguno de dramatismo ni agitación. Su inexpresividad y abstracción acentúa aún más el dolor contenido del rostro de María.

<sup>19</sup> RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1988, p. 59.

<sup>20</sup> ESCANDELL GUASCH, Jaume, “Lamentaciones del profeta Jeremías en Ciutadella de Menorca: estudio y análisis del final polifónico de una fuente pretridentina”, en: *Anuario musical: revista de musicología del CSIC*, t. 70, 2015, pp. 27-42.

Al fondo de la escena puede advertirse una vista muy tenebrista de la ciudad de Jerusalén, con un lienzo de muralla en primer plano y una densa atmósfera que cierra la composición, apreciándose el punto de fuga de la misma en el ángulo superior izquierdo, donde una espesa nube abre un segundo plano de profundidad superpuesto.

Su lectura iconográfica queda justificada, pues, si analizamos el contenido de los *evangelios apócrifos*. Éstos ayudan a completar la narración detallada del ciclo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo y aportan interesantes escenas no descritas en los evangelios canónicos.

El caso de esta pintura de *Cristo camino del calvario* es un claro exponente del tipo de manifestaciones barrocas del siglo xvii que, invadidas del espíritu de la contrarreforma, proliferaron en la sociedad europea moderna. Aunque se desconoce su autoría, es muy probable que la obra se ejecutara en Italia y se importara después a la península ibérica, algo muy habitual que reforzó el comercio artístico italiano-español durante los siglos xvi, xvii y xviii.

Desde luego, la pieza reúne todas las características del foco pictórico napolitano de principios del seiscientos: técnica seca, profundo tenebrismo, simplicidad en la representación del mensaje iconográfico, pincelada pastosa y composición bien resuelta, aspectos técnicos también presentes en las obras de Fabrizio Santafede o Belisario Corenzio, ambos máximos exponentes de la escuela pictórica napolitana de la época.

Siendo propiedad del entonces museo nacional de escultura y pintura (actual pinacoteca del Prado), a finales del siglo XIX la pieza se cedió en depósito a la catedral de Córdoba, donde es sometida a constantes estudios preventivos de conservación.

Como las restantes doce pinturas procedentes de los fondos estatales, *Cristo camino del calvario* sigue cumpliendo su función ornamental por la cual fue cedida en 1896 y depositada entre los muros de este emblemático monumento nacional de la interculturalidad.

## CONCLUSIÓN

**E**n definitiva, con el presente estudio hemos intentado acercarnos al contenido e iconografía del pasaje neotestamentario de Cristo camino del calvario, a través de esta singular pintura anónima, barroca, con-

servada en la catedral de Córdoba, que recoge el tema tratado en el presente volumen. Su mensaje iconográfico es una verdadera catequesis visual que conmueve al fiel y lo introduce en el significado redentor del sacrificio de la pasión. Su procedencia, categoría artística y capacidad de apelar retóricamente con el espectador, la convierten en una de las más importantes muestras del conjunto de pinturas del siglo XVII que atesora la catedral cordobesa. Continuaremos investigando acerca de su posible procedencia italiana y medio artístico en el que fue creada, con el objetivo de contrastar en futuros trabajos nuevos datos y, con ello, ponderar su importancia y lugar que justamente le corresponde dentro de este importante capítulo para la historia de la catedral de Córdoba.

## Bibliografía

Aa. Vv., *Catálogo de la exposición “y murió en la cruz”*, publicaciones de la obra social y cultural cajasur, córdoba, 2001.

Arici, azelia (ed.): *Annali di tacito*. Utet, turín, 1983.

Chuquiray Garibay, Javier, “jesús nazareno”, en: ramos sosa, rafael (coord.), *La madera hecha dios: arte, fe y devoción en torno a la pasión de cristo*, municipalidad de lima, lima, 2016, pp. 74-75.

Del castillo Utrilla, María José, “una iconografía del nazareno”, en: *archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n° 213, diputación provincial, sevilla, 1987, pp. 179-188.

Escandell Guasch, Jaume, “lamentaciones del profeta jeremías en ciutadella de menorca: estudio y análisis del final polifónico de una fuente pretridentina”, en: *anuario musical: revista de musicología del csic*, 70, 2015, pp. 27-42.

Galtier Martí, Fernando Buenaventura, “los orígenes de la iconografía de jesús nazareno”, en: aranda doncel, juan (coord.): *Actas del congreso nacional “la advocación de jesús nazareno”*, vol. 1, 2017, Pp. 313-338.

**Herrero Romero, Sebastián**, *de lo original a lo auténtico. La restauración de la mezquita-catedral de Córdoba durante el siglo xx*, cabildo catedral de Córdoba, Córdoba, 2017.

**Luque Carrillo, Juan y Saura Pérez, M<sup>a</sup> Pilar**, *el “capitán divino” de fray Juan de Molina en la catedral de Córdoba: estudio histórico de una devoción cristífera*, cabildo catedral de Córdoba, Córdoba, 2019.

**Nieto Cumplido, Manuel**, *la catedral de Córdoba*, publicaciones de la obra social y cultura de Cajasur, Córdoba, 2007.

**Raya Raya, M<sup>a</sup> Ángeles**, *catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*, publicaciones del monte de piedad y caja de ahorros de Córdoba, Córdoba, 1988.

**Raya Raya, M<sup>a</sup> Ángeles**, “iconografía de Jesús Nazareno en la pintura barroca cordobesa”, en: *cuadernos de arte e iconografía*, 12, fundación universitaria española, 1993, pp. 171-179.

**Réau, Louis**, *iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: nuevo testamento*, ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

**Robles Muñoz, Cristóbal**, “Alfred Loisy, más allá del ruido y del humo. Qui perdiderit animam suam salvam faciet eam (Marc. VIII, 25)”, en: *hispania sacra*, t. LIX, CSIC, Madrid, 2007, pp. 633-706.

**Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso**, “arte religioso de los siglos xv y xvi en España”, en: *historia de la iglesia en España*, t. III, 2º, BAC Mayor, Madrid, 1980.

**Sánchez López, Juan Antonio**, “el Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte”, en: Ibáñez Martínez, Pedro Miguel, y Martínez Soria, Carlos Julián (coord.), *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en síntesis*, 2010, pp. 111-186.

Villar Movellán, Alberto, y Dabrio González, M<sup>a</sup> Teresa (eds.), *La sábana santa de turín y el santo sudario de oviedo*. Servicio de publicaciones de la universidad de córdoba, córdoba, 2011.



**Jesucristo camino del Calvario.**

Anónimo italiano. Primer tercio del siglo XVII. Capilla de Nuestra Señora de la Expectación, Catedral de Córdoba. Obra cedida en depósito por el Museo Nacional del Prado.



**Brazo del crucero y testero sur de la capilla mayor. Catedral de Córdoba.**

Hernán Ruiz II. Siglo XVI. Véanse los vanos de las serlianas en cantería de los cerramientos superiores, cegados con pinturas a finales del siglo XIX, actualmente al descubierto.

# MÚSICA Y RELIGIOSIDAD POPULAR EN ANDALUCÍA EN TORNO A LA CALLE DE LA AMARGURA

DEL CANTO LITÚRGICO A LA SAETA FLAMENCA

---

**Antonio Martín Pacheco**  
*Profesor de Historia de la Música*  
*CPM Antonio Lorenzo, Motril (Granada)*

*En la calle la Amargura,  
el Hijo a su Madre encuentra;  
¡el Hijo lleva la cruz,  
pero a su madre le pesa!*  
Saeta popular

## RESUMEN

**E**l encuentro de la Madre y el Hijo en la Calle de la Amargura protagoniza año tras año diferentes escenas de religiosidad popular en pueblos de buena parte de la geografía andaluza. Desde el punto de vista musical, muchas de estas prácticas son de gran interés para el estudio del repertorio religioso de tradición oral, tanto en lo referente a parámetros puramente musicales como a la melodía, al timbre o a la textura, como a la naturaleza, interpretación y expresión de los textos empleados.

Aunque de origen colectivo en su mayoría, como es el caso del teatro de la pasión, algunas de estas manifestaciones suponían una muestra de devoción individual, más personal y expresiva, como la saeta o la toná, que sin duda alguna nos llevan a pensar en una posible vinculación con el primitivo repertorio flamenco o protoflamenco.

Proponemos, por tanto, con motivo del Congreso Internacional *Calle de la Amargura*, una aproximación a las músicas religiosas de tradición oral y su posible relación con el origen del flamenco, a través de los diferentes textos que

aluden notoriamente al encuentro entre María y su Hijo en la Vía Dolorosa: teatro, pregones, sentencias y saetas.

Estos géneros y formas adquieren especial relevancia en el campo etnomusicológico, despertando el interés de los especialistas por analizar sus mecanismos de supervivencia y cómo han llegado a convertirse en reclamo y seña de identidad de los municipios que tras siglos de continuidad las han venido conservando.

## INTRODUCCIÓN

**H**aremos un recorrido histórico por los distintos tipos de manifestaciones de religiosidad popular donde la música contribuye a la expresión devota ante el encuentro entre la Madre y el Hijo, camino del Monte Calvario.

Al intentar trazar un panorama general, dada la imposibilidad de abarcar las tradiciones de todos los pueblos de un país, una región, incluso de una sola provincia, se atenderá a las prácticas de aquellas localidades que resultan ineludibles para este propósito.

No obstante, justificaré la notable atención puesta en las provincias de Córdoba, Granada y Sevilla, entre otras, por encontrar aquí una evolución única de la música religiosa popular, que nos lleva desde los dramas y escenificaciones de origen medieval hasta la conocida como *saeta flamenca*.

De manera excepcional, sobrepasaremos la frontera andaluza para conocer una tradición que confirma la conexión existente entre teatro, romance y saeta, ineludible en la evolución de nuestra música religiosa popular en torno a la Pasión.

Las características de un trabajo de este tipo, que pretende abordar fenómenos dramático-musicales y poético-musicales, debería suponer un enfoque dual, preocupado tanto por el texto como por la música.

Es necesario señalar, por tanto, que nos centraremos en la palabra frente al sonido, ya que a través de ella se hace explícita la temática que aquí nos ocupa. Huelga decir que la parte musical será la encargada de diferenciar y matizar los géneros en la evolución de esta devoción tradicional: polifonía; romances, sentencias y pregones cantados; saetas, antiguas y modernas o flamencas.

Dicha propuesta queda justificada a través de constantes referencias a



las publicaciones del etnomusicólogo Miguel Ángel Berlanga, profesor titular del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, con quien tuve el placer de realizar una beca de iniciación a la investigación y, posteriormente, participar como autor en el libro *Polifonías Tradicionales y otras músicas de la Semana Santa Andaluza*, editado por CIOFF España en 2009.

Sus investigaciones sobre música y religiosidad popular en Andalucía, y, especialmente, sus logros acerca del origen y evolución de la saeta, resultan de inevitable lectura ante una propuesta de estas características.

No presento, por tanto, un trabajo novedoso, basado en el trabajo de campo propio, e interesado en dilucidar nuevos géneros o nuevas músicas de tradición oral fruto de la religiosidad popular en Andalucía, sino, a la luz de investigaciones como la del profesor Berlanga, destacar la presencia del encuentro entre Jesús y su Madre en la *Vía Dolorosa* en el fervor popular de las zonas anteriormente mencionadas y en su vertiente más musical.

A modo de contextualización se incluyen dos apartados dedicados a señalar algunos apuntes históricos acerca del culto popular a María y la religiosidad popular en general. Igualmente, no podemos elaborar un trabajo dedicado a la piedad despertada por el Dolor de la Virgen sin atender a los versos medievales del *Stabat Mater Dolorosa* y a sus versiones más conocidas, que, si bien pertenecen al terreno de la música académica, comprobaremos como su popularidad traspasa la barrera de lo “culto” para sobrevivir en la música tradicional de Cuaresma y Semana Santa.

## DEVOCIÓN Y PIEDAD MARIANAS

**N**os introduciremos en el marco histórico de la devoción mariana popular siguiendo a la profesora Raquel Torres Jiménez, para la que “*el siglo XIII se identifica con la edad de oro de la devoción a María*”<sup>1</sup>.

Con anterioridad, ya durante la alta Edad Media, encontramos signos de la importancia de la Virgen en la religiosidad cristiana: el Concilio de Éfeso

---

<sup>1</sup> TORRES JIMÉNEZ, Raquel, “La devoción mariana en el marco de la religiosidad popular del siglo XIII” [en línea], en: Alcanate: revista de estudios Alfonsíes, n.º10, Cátedra Alfonso X el Sabio, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016-2017, p. 23 <<https://bit.ly/2pds2Pq>> [Consultado el 27/10/2019].

del año 431 la había proclamado solemnemente como Madre de Dios; entre los siglos V y VII se instauraron fiestas en su honor como la Asunción, la Natividad de María, la Anunciación, la Presentación y la Expectación del Parto; las fuentes litúrgicas de estos siglos atestiguan un desarrollo teológico pleno sobre Ella y comienzan a emplear calificativos como: “*santa y venerable, hija de Jerusalén, estrella de los mares, templo del Creador, santuario del Espíritu Santo, bella como la luna y el sol, puerta del cielo, jardín secreto, fuente clara, pozo de las aguas vivas...*”<sup>2</sup>.

Pero las circunstancias históricas y culturales en torno al siglo XIII iban a derivar en una revalorización del culto a María. Dos causas fundamentales explicarían este nuevo impulso. En primer lugar, el “*despertar de los laicos*”, acontecido entre los siglos XI y XIII, cuando “*el enriquecimiento de las devociones se sumó a los nuevos cauces religiosos para los laicos: los hospitales, las cofradías, las órdenes terceras, y las peregrinaciones como vía de penitencia, búsqueda de salvación y expresión material del concepto del hombre como ‘homo viator’*”, que supuso nuevas prácticas y espacios que permitían una experiencia religiosa más activa y participativa, cercana a la misericordiosa vida de Jesús en el marco de lo que podemos considerar “*una religión voluntaria*”<sup>3</sup>. De esta manera, asistimos a una intensificación general de la vida religiosa en la calle que podríamos relacionar con la aparición de nuevas órdenes mendicantes a lo largo de esta centuria.

En segundo lugar, Torres Jiménez, haciéndose eco de teorías de diferentes historiadores, apunta a la “*feminización de la piedad*” y a la exaltación de la mujer medieval acontecida a través de la lírica trovadoresca y el amor cortés como elementos indiscutibles para la explicación del fervor mariano a partir del siglo XIII.

Para ello, nos recuerda las palabras de San Anselmo de Canterbury (s. XI) refiriéndose a Jesús como “Cristo, nuestra Madre”, y a la mística Hildegard von Bingen (s. XII), quien interpreta el amor de Dios como un amor maternal.

Del mismo modo y siguiendo al medievalista José Sánchez Herrero: “*A la devoción mariana se le aplicaron los códigos feudales de la relación entre señor y vasallo y los esquemas líricos del amor cortés, y así, la Virgen pasaba*

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pp. 38-39.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 36. La expresión “despertar de los laicos” o “despertar religioso de los laicos” aparece también en otras publicaciones en las que se emplea con significado similar, pero en contextos históricos diferentes, como en: SÁNCHEZ ZARIÑANA, Humberto José, “El despertar de los laicos. Su aporte para transformar el mundo y renovar a la Iglesia”, en: *Revista Iberoamericana de Teología*, vol. VIII, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2012, n.º 14, pp. 9-41. <<https://bit.ly/2NI0kYN>> [Consultado el 29/10/2019].

*a ser la dama y, sobre todo, Nuestra Señora, y sus devotos enamorados que le cantaban, sus fieles vasallos. Sánchez Herrero hace notar que bien pudiera ser que el amor cortés fuera un eco profano del culto a María; o bien, por el contrario, la divinización trovadoresca de la dama pudiera haber preparado el terreno para la difusión de la devoción marial*<sup>4</sup>.

En cualquier caso, atendemos a la nueva visión, más humana, que de la Virgen y de lo divino en general se tiene a partir del siglo XIII. El arte lo demuestra a través de las representaciones que de Ella se hacen, en las que se acentúa su papel de Madre y no sólo como Madre de Dios, sino como Madre nuestra, misericordiosa e intercesora.

Mucho contribuyó a ello la devoción de franciscanos como San Buenaventura y cistercienses como San Bernardo. También la oleada de apariciones marianas que vieron la luz durante esta centuria despertó la esperanza y la fe de todos aquellos que por algún motivo necesitaban de su piedad e intercesión<sup>5</sup>. No es casualidad la alta difusión de advocaciones como la Merced o la Misericordia a partir de este momento.

Podemos observar, por tanto, numerosas muestras de la alta popularidad mariana en torno a este siglo. Tenemos muestras que, sin duda alguna, traspasan la barrera de lo litúrgico para protagonizar la práctica religiosa popular: el auge de las cuatro antifonas finales (*Alma redemptoris Mater*, *Ave Regina Coelorum*, *Regina Coeli* y *Salve Regina*) que venía forjándose desde el siglo XI; el triple toque del *Ángelus* promocionado por los franciscanos; el rezo del *Rosario* instaurado por parte de los dominicos; los cantos a los *Siete Gozos de la Virgen*, que comenzaron como secuencias litúrgicas en latín y llegaron a convertirse en canciones populares en lengua vernácula<sup>6</sup>.

También es bastante significativo el hecho de que proliferen ahora numerosas advocaciones y templos marianos: “*Otra vertiente de ese anillo que vincula liturgia oficial con piedad popular, una conjunción mucho más presente en la Edad Media de lo que se suele pensar, es la variedad de advocaciones marianas existentes a partir del siglo XII, patronazgos por los cuales se veneraba a la Virgen en iglesias parroquiales, ermitas, monasterios y cofradías, títulos que a lo largo de los siglos había ido acuñando el pueblo*”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 41-44.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 47.

Las apariciones anteriormente mencionadas mucho tuvieron que ver en las nuevas denominaciones y en la confianza en la virtud milagrosa de María. Fueron precisamente los milagros de la Virgen los que ocuparon cientos de páginas dentro y fuera de nuestro país, de la mano de Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo, Juan Gil de Zamora, Vicente de Beauvais o Alfonso X con sus *Cantigas de Santa María*<sup>8</sup>.

Las composiciones del rey Sabio, al igual que los repertorios de juglares, trovadores, troveros y *minnesingers*, forman parte de lo que se considera monodía profana medieval, ya que su origen es cortesano y su uso no es litúrgico, a pesar de que “*el deseo del rey era que tuvieran un uso litúrgico, que se cantaran en las fiestas de la Virgen, tal como lo dejó estipulado en su segundo testamento*”<sup>9</sup>.

En este breve recorrido por las muestras de difusión y arraigo social de la devoción mariana debemos considerar las *Cantigas* como paradigma de la interacción culto-popular. Son varias las investigaciones que así lo demuestran a través de evidentes conexiones con la lírica popular medieval de sus textos y elementos musicales como la música de danza, las estructuras formales, la organología reflejada en las miniaturas y la participación de autores de diversos orígenes sociales y geográficos que sitúan a la colección en la frontera entre lo culto y lo popular<sup>10</sup>.

Para centrarnos en la piedad popular en torno al sufrimiento de la Madre en la Calle de la Amargura, podemos partir también del siglo XIII. Como apunta el carmelita y Doctor en Teología Daniel de Pablo Maroto, “*no conviene exagerar la dicotomía entre una devoción a la Virgen gozosa en el siglo XIII y una piedad dramática y pasionista en los siglos XIV y XV, aunque es cierto que en estos últimos siglos la religiosidad y las expresiones plásticas se hicieron más patéticas*”<sup>11</sup>.

Si bien durante el siglo XII la influencia de San Bernardo había difundido el culto a los Dolores de la Virgen, ahora en el siglo XIII autores como Gonzalo de Berceo (*El Duelo que fizo la Virgen María el día de la*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>10</sup> Para una aproximación a la religiosidad popular a través de las *Cantigas* puede consultarse: HUETE FUNDIO, Mario, “La religiosidad popular en la plena Edad Media a través de las *Cantigas de Santa María* (s. XIII)”, en: CAMPOS, Francisco J. (coord.), *Religiosidad popular en España: actas del Simposium 1/4-IX-1997*, 2 vol., Ediciones Escorialenses, Madrid, 1997, pp. 135-158.

<sup>11</sup> TORRES JIMÉNEZ, op. cit., p. 45.

*Pasión de Su Hijo Jesuchristo*) o Ramón Llull (*Plant de Nostra Dona Santa Maria*) van a invitar a los fieles a atender y reflexionar sobre los Misterios Dolorosos<sup>12</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que asistiáramos en 1233 a la fundación en Florencia de la Orden de los Servitas, a quienes guía la figura de María a los pies de la Cruz, o que se compongan ahora, y precisamente también en Italia, los versos más difundidos acerca del duelo de María ante la Pasión y Muerte de su Hijo: la secuencia litúrgica *Stabat Mater Dolorosa*.

## STABAT MATER DOLOROSA: DEL CONVENTO MEDIEVAL A LA SALA DE CONCIERTOS

**P**robablemente el primer ejemplo musical que recordamos en alusión al sufrimiento de María en la Pasión es la secuencia medieval *Stabat Mater Dolorosa*. Su texto se atribuye al papa Inocencio III, aunque los especialistas apuntan a un origen franciscano de la mano del *frate spirituale* Jacopone da Todi (+ 1306?)<sup>13</sup>.

De melodía anónima, como la gran mayoría del repertorio de canto llano, el poema no se empleó como secuencia en la liturgia cristiana hasta finales del siglo XV, coincidiendo con la instauración de la nueva Misa para la Compasión de la Santa Virgen María<sup>14</sup>.

Años más tarde, la reforma litúrgica tras el Concilio de Trento (1545-1563), llevado a cabo por la Iglesia Católica para sofocar los daños que estaba ocasionando la Reforma luterana, dictaminó una serie de medidas contrarreformistas entre las que se encontraba la prohibición de casi todas las secuencias medievales en contextos litúrgicos.

Este tipo de composición, la secuencia, había surgido a finales del siglo IX, al añadir un melisma al canto del último *jubilus* del *alleluia*. En un principio se trataba solo de un adorno. Posteriormente, para retener mejor el nuevo fragmento melódico, cada vez más extenso, se comenzó a añadir texto a cada una de las notas.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 44

<sup>13</sup> FALLOWS, David; STEVENS, John, y D'AGOSTINO, Gianluca, "Jacopone da Todi" [diccionario en línea], en: Grove Music Online, 2001. <<https://bit.ly/34bC16n>> [Consultado el 27/10/2019].

<sup>14</sup> CALDWELL, John, y BOYD, Malcom, "Stabat Mater Dolorosa" [diccionario en línea], en: Grove Music Online, 2001. <<https://bit.ly/36bKOah>> [Consultado el 27/10/2019].

El tamaño y la complejidad de algunos de estos melismas fueron de tal magnitud que llegaron a desmembrarse del *alleluia* original, convirtiéndose así en un canto silábico independiente con texto de nueva creación. Fue precisamente la capacidad de este repertorio para incluir versos nuevos que podían resultar heterodoxos o cuestionables desde el punto de vista católico lo que llevo a la Iglesia a decidir su prohibición durante la causa contrarreformista.

Únicamente permitieron el empleo litúrgico de cuatro secuencias: *Victimae Paschali Laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion* y *Dies Irae*, para las festividades de Pascua de Resurrección, Pentecostés, Corpus Christi y la misa de Réquiem, respectivamente. Nuestro *Stabat Mater Dolorosa* no fue readmitido en la liturgia cristiana hasta el siglo XVIII, al ser incluido por el Papa Benedicto XIII en las dos fiestas de los Dolores de la Virgen: el viernes de la quinta semana de Cuaresma o Viernes de Dolores y el tercer domingo de septiembre, que con el tiempo se fijó en el día quince de dicho mes.

A partir de este momento, y aprovechando el carácter estrófico que caracteriza a la forma secuencia, se comenzó a emplear también como himno en los oficios litúrgicos, con determinadas modificaciones, según apuntan algunas fuentes, y repartiendo sus estrofas entre las *horas* más importantes: Vísperas, Maitines y Laudes<sup>15</sup>.

Precisamente por contar con varias versiones del texto, el Vaticano editó la suya propia en 1908 junto a una melodía de canto llano diferente a la considerada primitiva. Actualmente, esta edición vaticana y la del *Analecta Hymnica Mediiævi*, una recopilación de himnos latinos medievales en cincuenta y cinco volúmenes publicada entre 1886 y 1922, son las más extendidas y consolidadas<sup>16</sup>.

Dadas las características de este trabajo, no procede analizar poética ni estéticamente el poema, pero sí resulta interesante resaltar como, de sus veinte tercetos en latín, los ocho primeros aluden en tercera persona al dolor de María junto a la Cruz de su Hijo, mientras que el resto de estrofas, de mayor intensidad por dirigirse directamente a Ella en segunda persona, ofrecen piedad y compasión a María al mismo tiempo que le imploran com-

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> La versión vaticana y su traducción se pueden consultar en el portal Kareol, donde además se señalan las diferencias con la versión del *Analecta*: <<https://bit.ly/2p8i8hY>> [Consultado el 27/10/2019]. Todos los volúmenes del *Analecta Hymnica Mediiævi* se pueden descargar en <<https://bit.ly/31STFu6>>. Nuestro poema se encuentra en la página 312 del volumen 54.

partir su dolor y su capacidad intermediadora (ver ANEXO). Igualmente conviene destacar que el dolor de la Virgen no se circunscribe exclusivamente al de la *Mater iuxta crucem*, sino que éste viene intensificando desde el encuentro producido en la *Vía Dolorosa* (Cuarto Dolor), como nos indican las estrofas IV y VII.

La notoria popularidad de este poema medieval la atestiguan las versiones polifónicas que encontramos en pleno Renacimiento durante los siglos XV y XVI, de la mano de maestros como Josquin des Prez, Giovanni P. da Palestrina u Orlando di Lassus.

Ya en el siglo XVIII, una Italia más galante que barroca nos regala, en un alarde de marianismo dramático y camerístico, tres de las versiones más celebradas que de este poema podemos encontrar en la historia de la música: las de Antonio L. Vivaldi, Alessandro Scarlatti y Giovanni B. Pergolesi, escrita el mismo año de su prematura muerte en 1736.

El hecho de que a mediados de esta centuria el interés musical se desplace desde Italia y Francia, principalmente, hacia el centro de Europa, puede ayudarnos a entender la pérdida de interés por la composición de música vocal religiosa y, con ella, la ausencia casi generalizada de musicalizaciones de nuestro poema en el ámbito académico.

En ciudades como Mannheim, Berlín o Viena se va forjando lo que a mediados de la década de los setenta será la gran sinfonía clásica de Franz J. Haydn y Wolfgang A. Mozart. Si bien este género, junto a otros como la sonata, el concierto y el novedoso cuarteto de cuerda, no supusieron el desplazamiento de la música vocal, sí podemos afirmar que en cierto modo ésta quedó eclipsada, tanto que hoy día el público raramente conoce más allá de la actividad operística de Haydn y Mozart, los oratorios del primero y las misas del segundo.

Así, y desaparecido el *Stabat Mater Dolorosa* que Mozart publicara en 1766, de estilo clásico sólo destacan las aportaciones de Haydn y del italiano Luigi Boccherini en España, cuya versión primitiva fue escrita al servicio del Infante Don Luis, hermano de Carlos III.

Durante el siglo XIX, asistimos a contribuciones tan diferentes en extensión, carácter y plantilla como las de Franz Schubert, Gioacchino Rossini, Franz Liszt, Giuseppe Verdi o Antonín Dvořák, que se adelantan a la disparidad a la que nos enfrentamos llegado el siglo XX con las versiones de Szymanowsky, Poulenc o Penderecki.

El lector interesado en la música sobre los versos de Jacopone da Todi puede encontrar en la página *The ultimate Stabat Mater site: a musical journey through the ages...* un fructífero recorrido por los cientos de composiciones musicales del poema con las que cuenta la historia de la música occidental, así como diferentes ejemplos de bibliografía especializada<sup>17</sup>.

También resulta recomendable la disertación sobre los *Stabat Mater Dolorosa* más representativos del ámbito clásico o académico que nos ofrece el musicólogo y director Nicolas Alexander Brown, *Saving Mary: Stabat Mater settings from Pergolesi to Poulenc*, en forma de comunicación oral y publicada en línea por la prestigiosa Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos<sup>18</sup>.

## RELIGIOSIDAD Y DEVOCIÓN POPULAR

**Que los versos del poema del fraile franciscano han despertado el interés de compositores de todas las épocas y estilos es innegable.** Podemos hablar por tanto de la enorme popularidad del *Stabat Mater* en la historia de la música occidental religiosa<sup>19</sup>.

Pero si nos situamos en el terreno de la religiosidad popular y la devoción local, aquella que sale de las iglesias y auditorios para convertir las calles en templos donde rezar cantando, comprobamos que los versos de Jacopone continúan vigentes más allá de los conciertos y festivales de música antigua o académica.

Para el sociólogo Castón Boyer la religiosidad popular o tradicional es “*un conjunto de elementos que configuran un determinado comportamiento religioso que forma parte de la cultura de un pueblo. Son tradiciones que se heredan de padres a hijos, basta con haber nacido en ese pueblo para sentir las como algo propio*”<sup>20</sup>.

Muchas de estas tradiciones comenzaron a cambiar los escenarios y

<sup>17</sup> <<https://www.stabatmater.info/>> [Consultado el 28/10/2019].

<sup>18</sup> *Saving Mary: Stabat Mater settings from Pergolesi to Poulenc*, publicado en la página de Library of Congress (28 de mayo de 2015). <<https://bit.ly/3452ouT>> [Consultado el 28/10/2019].

<sup>19</sup> Se cuentan más de cien composiciones musicales del texto medieval sólo entre 1700 y 1883 (CALDWELL, John, y BOYD, Malcom, op. cit.).

<sup>20</sup> BAENA, I., MANZANO, M., y MARTÍN, A., “Polifonías y otras músicas tradicionales de la Semana Santa de Montoro”, en: *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, CIOFF/INAEM, Badajoz, 2009, p. 127.



contextos litúrgicos por otros espacios más mundanos en los que la fe se podía vivir de una manera más cercana, ajena a las barreras del latín y los protocolos eclesiásticos.

Conviene aquí recordar las palabras del escritor y periodista jiennense Juan Rubio Fernández en torno a la tradición de los cantos religiosos populares de la localidad de Baños de la Encina, en Jaén: *“En tiempos pretéritos, cuando la liturgia estaba lejana al pueblo sencillo, nuestros antepasados tenían que buscar formas propias y autóctonas para vivir lo central del Misterio Pascual: La Muerte y Resurrección de Jesucristo. [...] Los ‘pregones y saetas’ que se cantan durante el Viernes Santo, fundamentalmente son una expresión de ese pasado que, lejos de perderse, pretende continuar en armonía con las celebraciones litúrgicas por las que debe de apostar un sano espíritu cofrade. En las letrillas [...], se advierte, en la mayoría de los casos, un acercamiento popular a los textos evangélicos; letrillas que fueron compuestas cuando el evangelio estaba escrito en latín y cuando la mayoría del pueblo no sabía leer. Ahí está el mérito de quienes las compusieron: el haber acercado el texto evangélico a todos. En ellos se advierten nuevos detalles de la Pasión y Muerte del Señor, expresados en lenguaje popular”<sup>21</sup>.*

Los pregones y saetas a los que alude esta cita, al igual que otras manifestaciones dramático-musicales como el teatro de la Pasión o el canto coral tradicional, estaban sujetos en su mayoría a la normativa eclesiástica y al reglamento interno de las cofradías, comunidades protagonistas de la religiosidad popular: *“Los laicos encontraron en las cofradías uno de los pocos cauces que se les ofrecían para el asociacionismo y la participación en una Iglesia sin duda demasiado jerárquica y que dejaba poco margen para la intervención de los seglares en su seno, al tiempo que un vehículo de expresión privilegiada para manifestar una forma de entender la religión, distinta en cierto modo a la de la jerarquía y que se ha dado en llamar religiosidad popular”<sup>22</sup>.*

De esta manera la religión, no sin el pertinente control de la Iglesia, se vol-

<sup>21</sup> Saludo del párroco Juan Rubio Fernández en el boletín cofrade Así canta Baños su Semana Santa, una compilación de los textos más significativos de los pregones y saetas de la Semana Santa del municipio jiennense de Baños de la Encina, a cargo de la cofradía local de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Puede consultarse en: <<https://bit.ly/2q9XBtn>> [Consultado el 10/04/2019].

<sup>22</sup> ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada, y LÓPEZ-GUADALUPE, Miguel L., “Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma”, en: Martínez Millán, José (dir.), Congreso Internacional “Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998), Vol. 3, Parteluz, Madrid, p. 37.

vió más callejera y multitudinaria que nunca en las postrimerías del siglo XVI gracias a un *boom* cofrade<sup>23</sup>. La proliferación de cofradías de carácter popular era, al mismo tiempo que una vía de escape para la devoción del pueblo, un instrumento de la Iglesia contrarreformista: “*Pero donde esa instrumentalización se aprecia con mayor claridad es en el terreno del culto público. Las cofradías tenían la misión específica de promocionar tal culto público, externo y callejero. [...] a raíz del concilio de Trento, en la llamada etapa de la confesionalización, la religiosidad popular se acerca a la oficial, o viceversa, a causa de una serie de intereses mutuos.*”<sup>24</sup>.

Concretamente en Andalucía, el desarrollo y la labor de las cofradías durante los siglos XVI y XVII era bastante notorio: “*cabe decir que la Iglesia posttridentina ha diseñado en España, y en Andalucía en particular, toda una estrategia de avance pastoral, de exaltación religiosa y de presencia social, entre cuyos instrumentos se encuentra la fórmula tradicional de las hermandades y cofradías. [...] En el aspecto cultural, son un apéndice activo a la hora de dinamizar la devoción*”<sup>25</sup>. En este contexto de exaltación religiosa cofrade encontramos el origen de algunas de las músicas más representativas de la piedad hacia el Cuarto Dolor de María.

## STABAT MATER EN ANDALUCÍA: UN EJEMPLO POLIFÓNICO DE DEVOCIÓN POPULAR Y TRADICIÓN ORAL

**V**arias son las ciudades andaluzas que cantan al Encuentro y a los Dolores de la Virgen a través de los versos del *Stabat Mater Dolorosa*. Entre ellas, se encuentran las localidades cordobesas de Castro del Río, Espejo y Montoro, así como el granadino municipio de Loja.

Nos centramos en ellas por contar con una aproximación al estudio de sus tradiciones musico-religiosas en *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, en la que varios autores estudian algunos de los cantos más significativos de la religiosidad popular andaluza en torno a la Pasión de Jesucristo.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 48.

En la mayoría de los casos se trata de polifonía coral anónima de tradición oral, a cargo de grupos exclusivamente masculinos, como ocurre en Castro del Río y Montoro, o mixtos, como los de Espejo y Loja.

Algunas de estas formaciones son auténticas instituciones locales, imprescindibles en el inventario cultural de su municipio. Quizás, la más identitaria por su impermeabilidad ante el paso del tiempo y las modas sea el *Piadosísimo y Antiquísimo Coro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores* de Montoro, fiel a la exclusiva participación masculina y desprovisto de cualquier acompañamiento instrumental.

Otra característica común es el protagonismo compartido con el canto de diferentes textos litúrgicos, especialmente del popular *Miserere*, presente en todas estas localidades, además de otras manifestaciones como pregones, sentencias y saetas.

Algunos de los casos más interesantes, son: las saetas *samaritanas* y otras saetas antiguas en Castro del Río, cantadas por el pregonero o saetero oficial<sup>26</sup>; las saetas y pregones del siglo XVIII en Espejo, en la voz de un hermano apto para cantarlas apropiadamente a la manera tradicional<sup>27</sup>; las saetas o *sátiras* de los *incensarios* de Loja, interpretadas a una sola voz pero repartiendo los versos entre los diferentes integrantes del grupo<sup>28</sup>; la *Sentencia de Pilatos* seguida del canto polifónico del *Et erexit cornu*, cuyo texto se extrae del *Cántico de Zacarías*, en Montoro<sup>29</sup>.

El origen de estas prácticas en torno a la conmemoración de la Pasión hace que en todas estas ciudades las fechas más relevantes sean Cuaresma, con especial atención al Viernes de Dolores, Jueves y Viernes Santo, aunque en algunas de ellas también se cantan en otros momentos de culto como triduos, quinaros, etc.

Respecto a la fecha en que aparecieron estas polifonías, en ninguno de los casos se conoce con exactitud. No es cometido de este trabajo indagar en los orígenes de las polifonías religiosas de tradición oral, pero consideramos oportuno hacer una ligera referencia a la labor del profesor Miguel Romero

<sup>26</sup> CATALÁN, María del Mar, "Polifonías tradicionales en Andalucía: Miserere y Stabat Mater: Baeza, Linares, Castro del Río, Espejo", en: *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, CIOFF/INAEM, Badajoz, 2009, p. 70.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>28</sup> MAZUELA, Ascensión, "La tradición musical en el Viernes Santo de Loja (Granada). Miserere, Stabat Mater e Incensarios", en: *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, CIOFF/INAEM, Badajoz, 2009, p. 82.

<sup>29</sup> BAENA, I., MANZANO, M., y MARTÍN, A., op. cit., p. 116.

Esteo para tomar conciencia de la antigüedad que puede llegar a tener el canto polifónico en Andalucía.

Probablemente, de todas las tradiciones polifónicas aquí referidas, la más estudiada, y antigua, sea la montoreña. Romero Esteo ha intentado aproximarse a los albores de esta práctica para explicar la génesis y datar su aparición, elaborando diferentes teorías relacionadas entre sí que se remontan a tiempos íberos y que conectan, en el transcurso del tiempo y a través de la ruta del Estaño, con músicas de diferentes zonas geográficas, principalmente, cantos galaicoportugueses de la cuenca del río Sil, polifonía sarda y canciones fúnebres tunecinas<sup>30</sup>.

Buscando ahora el origen de los *Stabat Mater* tradicionales andaluces, “se podría argumentar que en la Baja Edad Media pudieron existir ya algunas de las melodías, por entonces muy cercanas al canto llano, y con el auge de la polifonía en el siglo XVI, se añadieran las otras voces. A partir del siglo XVII y XVIII se desarrolló plausiblemente esta polifonía al socaire del auge vivido en torno a las cofradías y desfiles procesionales en la Semana Santa de toda España y más concreto en Andalucía”<sup>31</sup>.

## EL CUARTO DOLOR EN EL VERSO ANDALUZ: DEL TEATRO DE LA PASIÓN A LA SAETA

**H**asta ahora, sólo la música de las prácticas comentadas es de autoría anónima, ya que el texto del *Stabat Mater Dolorosa* se atribuye a la pluma de Jacopone da Todi. En las líneas siguientes acontecen diferentes fórmulas de expresión popular que reviven el Encuentro, fruto del inconmensurable fervor mariano del pueblo andaluz.

Para ello, hemos de retroceder de nuevo al esplendor cofrade de la segunda mitad del siglo XVI: “en Andalucía, como en otras partes de España, las procesiones [...] aparecen directamente ligadas a representaciones ‘paralitúrgicas’ de diverso tipo, teatralizadas o semiteatralizadas, durante los días centrales de la Semana Santa: Jueves Santo y Viernes Santo. [...] eran muchas las localidades andaluzas que en la segunda mitad del siglo XIX contaban [to-

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 133.

davía] con ‘su’ representación de la Pasión”<sup>32</sup>.

Para nosotros, las palabras del folclorista Luis Montoto acerca de estas escenificaciones son bastante reveladoras: “En algunos pueblos se simula, en la tarde del Jueves Santo, el prendimiento del Señor [...]. En todos [los pueblos] las imágenes de Jesús y María se encuentran en la calle de la Amargura”<sup>33</sup>.

Para explicar el origen del teatro popular de la Pasión el profesor Berlanga se retrotrae a los dramas religiosos medievales y analiza cómo a partir del siglo XV éste entra en contacto con la práctica de la *Vía Crucis*, procesional desde su origen, y señala dos vías de evolución derivadas de él: en primer lugar, los actuales desfiles procesionales a partir de la inclusión de imágenes de Cristo, la Virgen María, la Verónica y San Juan, entre otros, y la participación de hermanos de *nazarenos de sangre y de luz*; en segundo lugar, el teatro barroco de la Pasión a partir de estaciones representadas o semirepresentadas<sup>34</sup>.

Por tanto, las escenificaciones de la Cuarta Estación a la que alude Montoto a finales del XIX tendrían aquí su origen, siendo sus antecedentes la interpretación de obras de teatro como *Lamentaciones hechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique (m. 1490) y el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo (m. 1499).

La música, a través del canto, estaba presente en estas manifestaciones teatralizadas y semiteatralizadas. Las investigaciones llevadas a cabo por Berlanga ponen de manifiesto la existencia de cuatro tipologías relacionadas estrechamente entre sí que, en muchas localidades andaluzas, se han mantenido más o menos intactas hasta nuestros días: romances de la pasión, sentencias, pregones y saetas antiguas o preflamanecas<sup>35</sup>.

Tradiciones como las de Marchena en Sevilla o Alcaudete en Jaén revelan cómo el canto de saetas antiguas o llanas proceden de los romances que se entonaban en las representaciones de la Pasión, donde debían cantarse de manera seriada, es decir, siguiendo el orden dictado por las escenas.

Aguilera y Tejada ya apuntaba estas relaciones en la primera mitad del siglo XX. Berlanga lo expresa así: “Paulatinamente, las saetas fueron desg-

<sup>32</sup> BERLANGA, Miguel Ángel, “Músicas de la Semana Santa andaluza en su marco teatral. Polifonías tradicionales, romances, pregones y saetas”, en: *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, CIOFF/INAEM, Badajoz, 2009, p. 31.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 35.

*jándose de estas representaciones hasta adquirir vida propia y comenzar una evolución que, comenzada quizás ya desde el mismo siglo XVI o XVII, llegó hasta la saeta flamenca (aunque el proceso definitivo tuvo lugar [...] entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX)*<sup>36</sup>.

Del mismo modo, el teatro de la Pasión también nos ha dejado sentencias y pregones destinados a recitarse o semientonarse y que, en ciudades como las dos anteriores, Baena, Priego o Montoro, han llegado igualmente desgajados de los textos más amplios a los que un día pertenecieron.

Este tipo de pasajes nos lleva a diferenciar dos estilos interpretativos en el marco de estas representaciones: el recitativo de las sentencias y pregones, más ligero y apropiado para el avance de la acción dramática; el *cantabile* de los versos o coplillas, que evolucionaron en forma de saeta antigua a la saeta moderna o flamenca<sup>37</sup>.

## SAETAS

***L***o que sí sabemos de un modo cierto es que en los siglos XVI, XVII y ***LXVIII***, no sólo se cantaban saetas, sino que ya se les daba el nombre con que seguimos conociéndolas”<sup>38</sup>. Como vemos, Fray Diego de Valencina parte del siglo XVI para datar el origen de la saeta, relacionándola con los cantes de los misioneros franciscanos: “*Denominábanse entonces saetas aquellas coplas que los misioneros franciscanos entonaban por las calles para excitar a los fieles a la piedad y al arrepentimiento...*”<sup>39</sup>.

Otros autores, como Agustín Gómez y López Fernández, relacionan el nacimiento de las saetas no solo con los franciscanos, sino también con los dominicos, indicando que fueron ellos los que escribieron las primeras saetas a partir de melodías populares, cercanas a los fieles<sup>40</sup>.

Sin embargo, algunos, como Ricardo Molina, no ven vestigio alguno de

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>38</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, vol. 2, Cinterco, Madrid, 1990, p. 999.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 999-1000. Menéndez Pidal también nos habla de la práctica habitual de los franciscanos medievales, entre ellos Jacopone da Todi, de recurrir a melodías y estructuras populares para atraer al pueblo a las predicaciones (BERLANGA, op. cit., p. 176, nota VII).

saetas hasta el siglo XIX<sup>41</sup>. Lo cierto es que a mediados del siglo XVIII encontramos alusiones al canto de saetas en documentos como el publicado en 1741 por el carmelita descalzo Diego de Santiago, dedicado precisamente a *María Santísima Dolorosa*.

Se trata de un auténtico manual para el correcto desempeño de la *Vía Crucis* y las novenas de la Virgen de los Dolores, San José y otros santos: “te diré lo que en la *Vía Sacra* has de decir, te indicaré lo que en cada estación has de meditar, te diré con alguna distinción la *Passión de una Majestad* y la *Compassión de otra*: te diré en metro poético algunas saetas espirituales para que entre estación, y estación vayas cantándolas, ó rezándolas. Si quieres, todas: si no quisieres, algunas: y en fin, serán muchas, para que si gustas escoger, tengas en qué; y si las estaciones están dilatadas, tengas qué decir”<sup>42</sup>.

Así, entre estación y estación recomienda la meditación o canto de estrofas de cuatro versos que mucho se parecen a las actuales saetas en metro, rima y carácter: “Mientras llegas á la primera estación, dirás, ó cantarás lo siguiente.

*Pues la Vía Sacra empiezas,  
Entra en ella meditando,  
Lo que Jesús, y María  
Fueron por su amor passando*<sup>43</sup>.

Llegada la Cuarta Estación se refiere a la *Vía Sacra* como *Calle de la Amargura*, y establece como oración o saetas de enlace seis cuartetos octosilábicos similares a la que acabamos de citar. La últimas dos dicen así:

*“No tiene igual esta pena,  
Pues veo á mi Madre pura  
Anegada en amargura,  
Aunque está de gracia llena.*

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 1000.

<sup>42</sup> SANTIAGO, Diego de, Honra y provecho en el ejercicio sacro del *Vía Crucis* y en las Novenas de *María Santísima Dolorosa*, de el Glorioso Patriarca el Señor S. Joseph, de el Archangel el Señor San Rafael, de la Serafica Madre Santa Teresa de Jesus y de el Señor San Juan de la Cruz [digitalización en línea], RODRÍGUEZ, Don Miguel Francisco (ed.), Madrid, 174, fol. 3. <<https://bit.ly/32mLlh7>> [Consultado el 14/02/2019].

<sup>43</sup> *Ibidem*, fol. 7.

*Porque la eterna dulzura  
Que pecando perdí, balle,  
Quisiste pasar la calle  
De la mayor Amargura.*<sup>44</sup>

Gutiérrez Carabajo nos dice que las saetas no presentan una métrica definida, ya que pueden constar de dos a seis versos, por lo general octosílabos<sup>45</sup>, como las que aparecen ya, a modo de oraciones cantadas, en Diego de Santiago. Quizá este tipo de asociación entre saeta y oración es la que nos lleva a establecer comparaciones con el concepto de *jaculatoria* como la que hace el músico y filólogo José María Sbarbi, entre otros, partiendo del carácter “*popular sentencioso y ferviente*” de ambas<sup>46</sup>.

Etimológicamente, el término *saeta* proviene del latín *sagitta* y suele traducirse como *flecha*, lo que ha llevado al símil popular entre la velocidad e incisión del arma arrojada y las características similares del canto u oración de la saeta.

Tampoco es objetivo de este trabajo delimitar el origen de la saeta ni diferenciar todas sus tipologías. Pero resulta ineludible conocer el proceso de formación de la que posiblemente sea la manifestación musical de religiosidad popular que más alude en la actualidad al encuentro entre la Madre y el Hijo en Andalucía. Y es que, en casi todas las fuentes que nos hablan de la saeta, ya sea como oración religiosa, cante flamenco o relacionado con él, aparece al menos un ejemplo de la piedad mariana despertada por el sufrimiento de María.

Ya hemos comentado el origen de la saeta como parte cantada de los romances del teatro de la Pasión que a partir del siglo XVI se emancipa y experimenta una serie de influencias que la convierten en la que hoy se considera la versión “flamenca” o moderna.

Eso no significa que se hayan perdido aquellas fórmulas más primitivas llamadas antiguas, llanas o preflamencas<sup>47</sup>. Además de las tradiciones saeteras supervivientes de Espejo, Castro del Río y Loja, ya referidas, contamos con las de Lucena y Marchena, entre otras ciudades.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, fol. 15.

<sup>45</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, op. cit., 1997.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 998.

<sup>47</sup> BERLANGA, op. cit., 46.



Sólo en este último municipio sevillano podemos distinguir hasta diez estilos antiguos de saetas que siguen en vigencia gracias a la Escuela de Saetas de la localidad, en la que también se enseña a cantar los tipos más estandarizados en la actualidad y que veremos más adelante<sup>48</sup>.

No pueden faltar en este ligero repaso las saetas *coreadas* y *cuarteleras* de la cordobesa Puente Genil. De las primeras, interpretadas de manera coral como su nombre indica, quedan pocos ejemplos; sin embargo, de las segundas contamos con más de doscientos cantos entre los que encontramos algunas de las estrofas más atractivas en torno a la Calle de la Amargura.

La saeta cuartelera se canta tradicionalmente, al igual que las de los *incensarios* de Loja, de forma dialogada, repartiendo los versos entre los integrantes del grupo. Reciben esta denominación por interpretarse en los *cuarteles* o casas de hermandad durante las semanas previas a la Pasión. Como ocurre con otros tipos de saetas antiguas, algunos intérpretes actuales han cambiado las líneas melódicas austeras, *llanas* y de sonoridad arcaica, por los modelos “aflamencados”, más líricos, ornamentados y virtuosistas. De esta manera, algunos de los ejemplos que presentamos se pueden encontrar, dependiendo del cantor o *cantaor*, en ambos estilos: antiguo y moderno<sup>49</sup>.

**Ej. 1.** *“Cuando Jesús se encontró  
con su Madre Soberana  
de esta manera le habló  
dónde vas rosa temprana  
transida tú de dolor”.*

**Ej. 2.** *“En la calle la Amargura  
madre e hijo se encontraron  
qué cosas se dirían  
que hasta las piedras lloraron.”*

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>49</sup> Ejemplos (Ej.) de saetas cuarteleras recogidos de: SERRANO, Manuel J., *El sudario de Cristo. XXV Aniversario (1984-2009): Cánticos Mananeros* [libro en línea], 2009, p. 80, <<https://bit.ly/36raNKV>> [Consultado el 10/04/2019]. Aprovechamos para indicar que todos los ejemplos de saetas que se recogen en esta publicación respetan los signos ortográficos y de puntuación que presentan en las fuentes consultadas. Añadiremos la tipografía cursiva en todos los casos.

**Ej. 3.** *“Por la calle la Amargura  
quiero plantar clavellinas  
para que huelan los aires  
perfumes de tus adentros  
al son de tus bambalinas”.*

**Ej. 4.** *“Siete puñales “clavaos”  
te traspasan de dolor  
viendo subir al Calvario  
a tu Hijo El Redentor”.*

**Ej. 5.** *“Brillan luceros y estrellas  
sale el sol sale la luna  
ni es de noche ni es de día  
y hasta las sombras anuncian  
que va pasando María.”*

**Ej. 6.** *“Que carita de tristeza  
lleva la Virgen María  
ella sabe que a Jesús  
a las claritas del día  
se lo llevan “pa” la Cruz.”*

**Ej. 7.** *“Nació la primera saeta  
al pie de la misma cruz  
y se envolvió en un suspiro  
de la Madre de Jesús.”*

Según Hipólito Rossy, la saeta flamenca nace en torno a 1925, cuando se convierte en canto imprescindible durante las procesiones. Para otros autores, como Fray Diego de Valencina, el proceso de *aflamencamiento* se inicia con anterioridad, a mediados del siglo XIX<sup>50</sup>.

En cualquier caso, el elemento gitano, según Álvarez Caballero, es imprescindible para su desarrollo: *“las modernas saetas se encuentran en la órbita del cante puro gitano. Es lógico. Aunque los gitanos son una raza sin reli-*

---

<sup>50</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, op. cit., p. 999.

*giosidad definida y desconoce el misticismo, si bien adaptables a las creencias de los pueblos con los que conviven, se sienten identificados con los episodios de la Pasión y consideran a Jesús como un hermano en desgracia que sufre persecución y muerte. Al asimilar las saetas ningún molde mejor le pudieron dar que el de las seguiriyas*<sup>51</sup>.

Berlanga, a propósito de la denominación “flamenca” de la saeta apunta a dos motivos: la apropiación de estos cantos por parte de los cantaores profesionales desde principios del siglo XX y la cercanía de la saeta a la expresividad del estilo flamenco.

Igualmente, señala dos diferencias importantes entre ambos cantes: no se desenvuelven en los mismos ambientes, religioso en un caso y festivo/espectáculo en otro; no todos los cantaores de flamenco saben cantarlas, de hecho, *los mejores saeteros no suelen ser profesionales del cante flamenco*<sup>52</sup>.

Estos cantes modernos o flamencos distinguen tres tipos de saetas: saeta *por seguiriyas*, saeta *carcelera* y saeta *por martinetes*. La primera de ellas recuerda musicalmente al palo homónimo flamenco y deriva de un modelo de saeta antigua o preflamenca bastante extendido por localidades de toda la geografía andaluza (Loja, Puente Genil, Lucena, Baena, Priego de Córdoba, Arcos de la Frontera, Marchena, La Puebla de Cazalla, etc.) y parte de Extremadura, Murcia y la Mancha<sup>53</sup>.

La saeta *carcelera*, característica por su sonoridad *mayor*, es más propia de *palios* que de *misterios* y tiene su origen en un modelo de saeta preflamenca ya desaparecido del que se conservan escasas grabaciones, todas de principios del siglo XX y recogidas en Sevilla capital y provincia. El profesor Berlanga insiste en no llamar a este tipo *por carceleras* ya que la *carcelera* es esta saeta en sí misma y no un palo flamenco del que tome el estilo melódico o de canto<sup>54</sup>.

En el caso de la saeta *por martinetes* sí contamos con el modelo del palo flamenco homónimo. En las últimas décadas viene siendo común combinar en una misma interpretación el primer y el tercer tipo, empezando *por seguiriyas* y “rematando” *por martinetes*.

Presentamos a continuación algunas de la más conocidas entre las que refieren el Encuentro, susceptibles todas de cantarse en cualquiera de los

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 1000.

<sup>52</sup> BERLANGA, op. cit., p. 46.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 47. Ver también la nota xiii (p. 127).

tres tipos. Las diferencias entre las distintas versiones de los Ejemplos 3 y 4 son una muestra de las particulares evoluciones del texto según el espacio geográfico y la transmisión oral<sup>55</sup>:

**Ej. 1.** *En la calle de la Amargura  
sollozando de dolor,  
cruza la Virgen María.  
en busca del Salvador.*

**Ej. 2.** *En la calle la Amargura,  
el Hijo a su Madre encuentra;  
el Hijo lleva la cruz,  
¡pero a su madre le pesa!*

**Ej. 3.** *Toítas las mares  
tienen pena y amargura  
pero la tuya es la mayor  
porque delante tú lo llevas  
amarraíto de pie y mano  
como si fuera un traidor.*

**Ej. 4.** *Toítas las mares  
Tienen penas y amarguras  
AAAY penas y amarguras,  
Pero la tuya es mayor  
Porque lo llevas delante  
Amarraíto como si fuera un traidor.*

**Ej. 5.** *En la calle la Amargura  
Cristo a su madre encontró  
No se pudieron jablá  
De sentimiento y doló.*

---

<sup>55</sup> Ejemplos (Ej.) 1, 2 y 3 recogidos de: “La Pasión de Jesucristo a través de la Saeta” [en línea], en: Revista Digital de Flamenco Alboreá, n.º 15, Portal de Flamenco y Universidad, 2011, <<https://bit.ly/2NahqK1>> [Consultado el 10/04/2019]; ejemplos, 4 y 5 de: LORENTE RIVAS, Manuel, Flamenco: poética y configuración, Manuel Lorente Rivas, Granada, 2017, p. 68; ejemplo 6 de: Así canta Baños su Semana Santa, op. cit., (sin paginar).

**Ej. 6.** *San Juan busca a su Maestro  
y la Virgen lo seguía  
y lo ha encontrado sangriento,  
ya cerca del mediodía,  
hacia el Calvario subiendo.*

Llegados a este punto puede resultar interesante señalar que, para algunos autores como Machado y Álvarez, la *carcelera* sí es un palo flamenco. Éste, junto al martinete y otros cantes *a palo seco*, forman parte del grupo de las *tonás*, cuyo origen está relacionado con los romances según el especialista en flamenco Blas Vega<sup>56</sup>.

Si sobrepasamos la frontera andaluza delimitada por este trabajo, en la localidad albaceteña de Casas Ibáñez encontramos una tradición dramático-musical denominada *El Encuentro*. Tiene lugar cada Viernes Santo y su origen podría datarse en el siglo XVII<sup>57</sup>.

Las escenas se van representando siguiendo el orden que marcan las 18 estrofas de la toná autóctona: *En la calle de la Amargura: “El acto comienza en la plaza de la Cruz Verde con la narración cantada de un relato de la Pasión por parte de un cantaor solista no profesional, que entona libremente sobre la melodía del primer verso de cada estrofa y al que responde seguidamente un coro improvisado de voces masculinas que canta los tres restantes versos que completan cada una de las estrofas. [...] Durante la narración, las estrofas cantadas van dando paso a las diferentes partes de la representación en la que varias imágenes portadas por hombres del pueblo escenifican de manera muy simple el relato del encuentro de la Virgen María con Jesús camino al Calvario”*<sup>58</sup>.

Como señala García Vinuesa, el texto parece extraído del romance de otro de mayor extensión que protagoniza *La Pasión cantada de Chinchilla*, también en la provincia de Albacete. Las cuartetos octosilábicas recuerdan en carácter, metro y rima a las saetas populares andaluzas, tanto a las antiguas como a las flamencas. Reproducimos a continuación las número 8, 9 y 10<sup>59</sup>:

<sup>56</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, 1990: 980.

<sup>57</sup> GARCÍA VINUESA, Juan F.: “La toná ‘En la Calle la Amargura’: Estudio etnomusicológico aplicado a la creación musical contemporánea”, en Zahora. Revista de Tradiciones Populares, Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, Albacete, n.º 51, p. 44.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>59</sup> Ibid., p. 57.

**8.** *En la calle la Amargura  
se encontraron hijo y madre,  
y abrazados estuvieron  
orando al eterno Padre.*

**9.** *Adiós hijo de mi vida  
adiós madre dolor santo,  
que más siento yo tus penas  
que todo el linaje humano.*

**10.** *En tan triste despedida  
mis más queridos hermanos,  
contemplan como estarían  
Hijo y madre tan amados.”*

Este caso manchego nos sirve para confirmar, a modo de resumen, los elementos característicos de las manifestaciones musicales de religiosidad popular en torno a la Pasión de Jesús. Recurrimos a él porque se centra exclusivamente en el Encuentro entre la Madre y el Hijo en la Calle de la Amargura y nos permite repasar todos los puntos de los que venimos hablando a lo largo de este trabajo: se trata de una tradición local centenaria que, atendiendo a su temática, tiempo y espacio, enlaza con la práctica del teatro de la Pasión de los siglos XVI, XVII y XVIII; se desarrolla a partir de cuartetos octosilábicos que tiempo atrás pertenecieron a un texto de mayor extensión, como ocurre con las sentencias, pregones y saetas de los antiguos romances que protagonizaban este tipo de teatro; en lo musical, combina los estilos solista del primer verso con el coral de los tres restantes, reproduciendo así la convivencia de los cantos *a solo* de la saeta antigua con el grupal de los *Stabat Mater* populares. Al mismo tiempo, podemos establecer paralelismos y diferencias entre tradiciones compartidas, atendiendo así a los procesos históricos experimentados en cada caso.

La piedad ante el Encuentro en la Calle de la Amargura está latente e integrada en las manifestaciones de religiosidad popular en torno a la Pasión de Jesús. Éstas cobraron especial protagonismo a partir del impulso contrarreformista de la segunda mitad del siglo XVI.

El principal medio de expresión fueron las escenificaciones teatrales, que, gracias al auge cofrade, extendieron la práctica del teatro de la Pasión. Este tipo de representaciones dramáticas suponen un importante caldo de cultivo para la génesis de nuevas fórmulas narrativas y poético-musicales en el ámbito religioso y popular como los pregones, las sentencias y las saetas antiguas o preflamencas.

Todas ellas se mantienen vivas en pueblos y ciudades de, al menos, la mitad sur de España, si bien, como adelantábamos al comienzo del trabajo, la saeta flamenca o moderna se circunscribe mayoritariamente a Andalucía, convertida en el mayor vehículo musical de la devoción popular andaluza para el Encuentro.

Esta singularidad puede deberse a la persistencia generalizada de la tradición saetera en muchos de nuestros municipios, unida a la innegable contribución del pueblo gitano. En relación con el origen y función de la saeta, no debemos desdeñar el espíritu evangelizador que ya en época medieval le otorgasen religiosos como los franciscanos. Fue precisamente uno de ellos quien, en plena eclosión del marianismo medieval durante el siglo XIII, escribió los versos más populares de la historia de la música dedicados al Dolor de María. No se referían únicamente al que sentía a los pies de la Cruz, sino también en el camino hacia el Calvario: «*Vosotros, todos los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor semejante al dolor que me atormenta*» (Lm. 1,12).

## Bibliografía

Arias de Saavedra, Inmaculada, y López-Guadalupe, Miguel L., “Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma”, en: José Martínez Millán (dir.), *Congreso Internacional “Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998, Vol. 3, Parteluz, Madrid, 1998, pp. 37-62.*

Berlanga Fernández, Miguel Á., “Música y religiosidad popular: Saetas y misereres en la Semana Santa andaluza” [en línea], en: Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, <<https://bit.ly/2SbUD1B>> [Consultado el 11/07/2019].

**Ídem**, “Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas” [en línea], en *Folklore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes*, Madrid, CIOFF-España/Lozano, Comunicación Gráfica, 2006, <<https://bit.ly/2JtyqJj>> [Consultado el 11/07/2019].

**Berlanga, M. Á.; Catalán, M. M.; Mazuela, A.; Baena, I.; Manzano, M.; Martín, A.; Polonio, A.**, *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, CIOFF/INAEM, Badajoz, 2009, 180 pp.

**Caldwell, John, y Boyd, Malcom**, “Stabat Mater Dolorosa” [diccionario en línea], en: *Grove Music Online*, 2001, <<https://bit.ly/36bKOah>> [Consultado el 27/10/2019].

**Fallows, David; Stevens, John, y D’agostino, Gianluca**, “Jacopone da Todi” [diccionario en línea], en: *Grove Music Online*, 2001, <<https://bit.ly/34bC16n>> [Consultado el 27/10/2019].

**García Vinuesa, Juan F.**, “La toná ‘En la Calle la Amargura’: Estudio etnomusicológico aplicado a la creación musical contemporánea”, en *Zahora. Revista de Tradiciones Populares*, n.º 51, Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, Albacete, 91 pp.

**Gutiérrez Carbajo, Francisco**, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, vol. 2, Cinterco, Madrid, 1990, 1071 pp.

“La Pasión de Jesucristo a través de la Saeta” [en línea], en: *Revista Digital de Flamenco Alboreá*, Portal de Flamenco y Universidad, 2011, n.º 15. <<https://bit.ly/2NahqK1>> [Consultado el 10/04/2019].

**Lorente Rivas, Manuel**, *Flamenco: poética y configuración*, Manuel Lorente Rivas, Granada, 2017, 190 pp.

**Santiago, Diego de**, *Honra y provecho en el ejercicio sacro del Via Crucis y en las Novenas de María Santísima Dolorosa, de el Glorioso Patriarca el Señor S. Joseph, de el Archángel el Señor San Rafael, de la Seráfica Madre Santa Teresa*



de Jesús y de el Señor San Juan de la Cruz [digitalización en línea], Rodríguez, Don Miguel Francisco (ed.), Madrid, 1741, <<https://bit.ly/32mLIh7>> [Consultado el 14/02/2019].

Serrano, Manuel J., *El sudario de Cristo. XXV Aniversario (1984-2009): Cánticos Mananteros* [en línea], 2009, 153 pp. <<https://bit.ly/36raNKV>> [Consultado el 10/04/2019].

Torres Jiménez, Raquel, “La devoción mariana en el marco de la religiosidad popular del siglo XIII” [en línea], en: *Alcanate: revista de estudios Alfonsíes*, n.º 10, Cátedra Alfonso X el Sabio, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016-2017, pp. 23-59. <<https://bit.ly/2pds2Pq>> [Consultado el 27/10/2019].

## ANEXO

*Stabat Mater Dolorosa*, atrib. Jacopone da Todi  
(Versión Vaticana, 1908)<sup>60\*</sup>

I. *Sta bat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrymosa,  
Dum pendebat Filius.*

I. *Dolida estaba la Madre  
llorando junto a la cruz  
mientras el Hijo colgaba.*

II. *Cujus animam gementem,  
Contristatam et dolentem,  
Pertransivit gladius.*

II. *Y a su alma, que gemía,  
contristada y dolorida  
una espada atravesó.*

III. *O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater Unigeniti!*

III. *¡Oh qué triste y afligida  
estuvo aquella bendita  
Madre del Unigénito!*

IV. *Quae moerebat et dolebat,  
Pia Mater, dum videbat  
Nati poenas incliti.*

IV. *Dolorosa y triste estaba  
la piadosa Madre, mientras veía  
los tormentos de su ilustre Hijo.*

<sup>60</sup> \*Original y traducción en Kareol.es: <<https://bit.ly/2p8i8hY>> [Consultado el 27/10/2019].

V. *Quis est homo, qui non fleret,  
Matrem Christi si videret  
In tanto supplicio?*

VI. *Quis non posset contristari,  
Christi Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?*

VII. *Pro peccatis suae gentis  
Vidit Jesum in tormentis,  
Et flagellis subditum.*

VIII. *Vidit suum dulcem natum  
Moriendo desolatum  
Dum emisit spiritum.*

IX. *Eja Mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam.*

X. *Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum  
Ut sibi complaceam.*

XI. *Sancta Mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.*

XII. *Tui nati vulnerati,  
Tam dignati pro me pati,  
Poenas mecum divide.*

XIII. *Fac me tecum, pie, flere,  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero.*

V. *¿Qué hombre no lloraría,  
viendo a la Madre de Cristo  
en semejante suplicio?*

VI. *¿Quién no apenarse podría,  
al ver de Cristo a la Madre  
padeciendo con su hijo?*

VII. *A causa de los pecados de su pueblo  
ha visto a Jesús en el tormento,  
y sometido al flagelo.*

VIII. *Ha visto a su dulce Hijo  
muriendo abandonado,  
exhalando su último suspiro.*

IX. *¡Ea, Madre, fontana del amor!  
Hazme sentir de tu dolor  
para que llore contigo.*

X. *Haz arder mi corazón  
en amor a Cristo Dios  
para que así le complazca.*

XI. *Santa Madre, haz también:  
que en mi corazón las llagas  
del Crucificado se graben.*

XII. *De tu Hijo lacerado,  
que tanto se dignó sufrir por mí,  
comparte conmigo las penas.*

XIII. *Haz que yo contigo llore,  
y de Cristo me conduela,  
mientras mi vida durare.*

XIV. *Juxta crucem tecum stare,  
Et me tibi sociare  
In planctu desidero.*

XV. *Virgo virginum praeclara,  
Mihī jam non sis amara  
Fac me tecum plangere.*

XVI. *Fac, ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolare.*

XVII. *Fac me plagis vulnerari,  
Fac me cruce inebriari,  
Et cruore Filii.*

XVIII. *Flammis ne urrar succensus  
Per Te, Virgo, sim defensus  
In die judicii.*

XIX. *Christe, cum sit hinc exire,  
Da per Matrem me venire  
Ad palmam victoriae.*

XX. *Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae donetur  
Paradisi gloria. Amen.*

XIV. *Estar junto a ti cabe la cruz,  
participar de tu llanto:  
eso es lo que deseo.*

XV. *Virgen de vírgenes, pura,  
no seas conmigo desabrida  
y haz que yo contigo llore.*

XVI. *Hazme portar la muerte de Cristo,  
hazme de la pasión partícipe,  
y que venere sus llagas.*

XVII. *Haz que sus heridas me laceren,  
haz que me embriaguen la cruz,  
y la sangre de tu Hijo.*

XVIII. *Para no arder consumido por las  
llamas,  
véame por ti, ¡oh Virgen!, defendido  
en el día del Juicio.*

XIX. *¡Oh Cristo! Cuando de aquí deba  
partir  
concédeme alcanzar  
- por medio de tu Madre -*

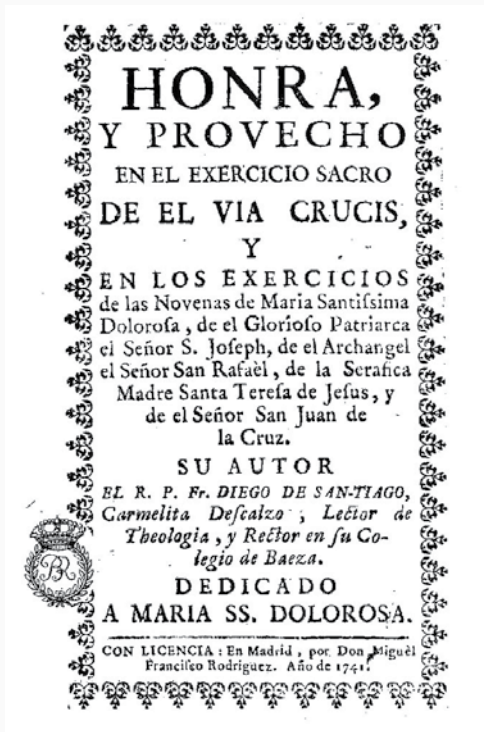
XX. *Cuando se muera mi cuerpo,  
haz que sea entregada mi alma  
a la gloria del Paraíso. Amén.*

Seq.\*  
2.  
**S** Ta-bat Ma-ter do-lo-ró-sa Juxta cru-cem lacrimó-sa,  
Dum pendé-bat Fí-li-us. Cu-jus á-nimam geméntem, Contri-  
stá-tam et do-léntem, Pertransí-vit glá-di-us. O quam tri-stis

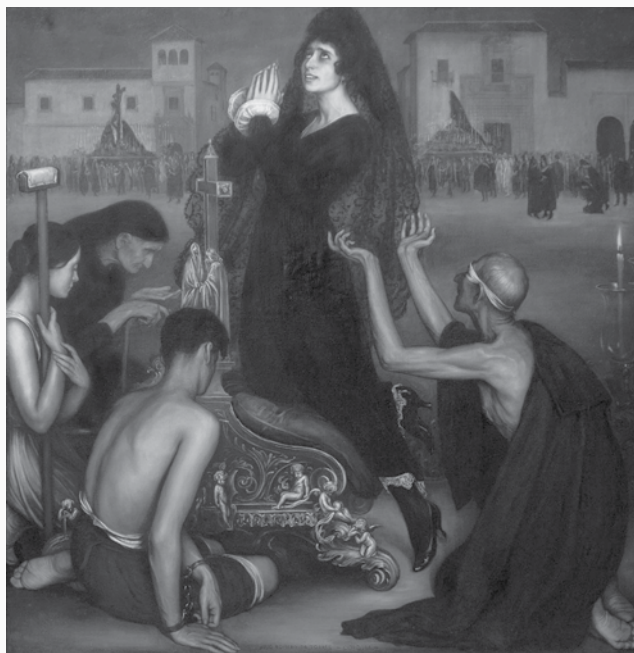
The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a large 'S' and a '2.' above it, indicating a second ending. The notes are square and the rhythm is indicated by vertical stems. The text is printed below the staves.

Stabat Mater Dolorosa (Edición Vaticana, en *Graduale...*, 1908) Tercetos I, II e inicio del III.

**HONRA,  
Y PROVECHO**  
EN EL EJERCICIO SACRO  
DE EL VIA CRUCIS,  
Y  
EN LOS EJERCICIOS  
de las Novenas de María Santísima  
Dolorosa, de el Glorioso Patriarca  
el Señor S. Joseph, de el Archangel  
el Señor San Rafael, de la Seráfica  
Madre Santa Teresa de Jesus, y  
de el Señor San Juan de  
la Cruz.  
SU AUTOR  
EL R. P. Fr. DIEGO DE SAN-TIAGO,  
*Carmelita Descalzo*; *Lector de*  
*Theologia*, y *Rector en su Co-*  
*legio de Baeza.*  
DEDICADO  
A MARIA SS. DOLOROSA.  
CON LICENCIA: En Madrid, por Don Miguel  
Francisco Rodríguez. Año de 1741.

The image is a title page with a decorative border of small floral motifs. The text is centered and uses various font sizes and styles. A circular emblem with a crown and the letter 'B' is on the left side. The text describes the book's content, author, and dedication.

Diego de Santiago Honra, y provecho... (1741),  
Biblioteca Nacional de España.



La Saeta, Julio Romero de Torres, 1918 (foto: dominio público).



Esperanza de Triana frente a la cárcel del Pópulo. Sevilla. Allí le cantaban los presos, lo que sirvió de inspiración a Manuel Font de Anta para componer en 1918 la marcha de Semana Santa, 'Soleá dame la mano'.



# ENTRELAZADAS LAS MANOS

LA VIRGEN DE LOS DESCONSUELOS Y LA ICONOGRAFÍA DE  
LA DOLOROSA EN EL CÁDIZ DIECIOCHESCO

---

**Carlos Maura Alarcón**

*Doctorando en Historia del Arte, Universidad de Sevilla*

## RESUMEN

**L**a escultura gaditana vive en el siglo XVIII, como el resto de realidades de la ciudad, su período de esplendor. En el presente artículo pretendemos hacer, en particular, una revisión y actualización de los estudios de las imágenes de la Dolorosa, una de las devociones más exitosas de la centuria, en atención a sus orígenes y a la casuística que experimentó, partiendo del modelo que supone la de la Virgen de los Desconsuelos como uno de los primeros ejemplos de una serie de similar iconografía. Para finalizar, observaremos cómo, con un análisis formal de los ejemplos propuestos -en particular, de la disposición de las manos-, es posible identificar cuestiones de índole social.

## UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

**L**a Virgen de los Desconsuelos reproduce un tipo de iconografía muy usual en la Edad Moderna: la Dolorosa que une sus manos y llora, con la particularidad de que, en la mayor parte de los modelos anteriores en el tiempo, el cerrar las manos era símbolo de resignación, de dolor callado y soledad, y ahora se convierte en dolor dramático, a lo que acompaña el rostro de la imagen.

El cambio es lógico: mientras en los casos anteriores se reproducía el tipo iconográfico de la Soledad, que debe exaltar los sentimientos a él propios, ahora nos encontramos con un pasaje de los Dolores de la Virgen.

En su hechura, se aprecia perfectamente la rápida adquisición que su autor, Peter Sterling, hizo de los patrones de la escuela escultórica sevillana, especialmente de las características formales de los artistas del siglo XVII<sup>1</sup>.

Así, aunque su formación sea de momento una incógnita, hemos de suponer una especial admiración por la obra del también flamenco José de Arce, cuya morfología nos parece ver traslucir en las obras documentadas de nuestro autor.

A falta de documentación que lo corrobore o desmienta, parece que la Virgen de los Desconsuelos es la primera de una serie de dolorosas que ven la luz en el siglo XVIII, una centuria que se caracterizó en Cádiz por una ferviente devoción a la Virgen bajo esta advocación, y en cuya expansión tuvo un notable protagonismo el recordado obispo Lorenzo Armengual de la Mota.

Y es que el éxito que cosechó en Cádiz esta iconografía que nos disponemos a analizar depende también de cuestiones sociales, especialmente de la llegada de la Tercera Orden de los Siervos de María.

El mencionado prelado no solo atrajo a la recién creada iglesia de su santo patronímico la cofradía de Jesús de los Afligidos, realizando su conjunto titular<sup>2</sup>, sino que también hizo que se asentara en ella la Tercera Orden de los Servitas, de origen medieval florentino y que tenía por patrona a la Virgen de los Dolores.

<sup>1</sup> Sobre Peter Sterling, se han publicado algunos estudios en las últimas décadas; véase SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Peter Relingh: escultor y arquitecto de retablos, Cádiz, 2002, así como un artículo que viene a añadir algunos documentos sobre el mismo, MORENO ARANA, Manuel y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "El artista barroco Pedro Rellins: revisión de su vida y su obra", en: Laboratorio de arte, 2016, 28, pp. 219-241.*

<sup>2</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Peter Relingh: escultor...*, op. cit., pp. 54-56.



Este hecho supuso un fuerte revulsivo para atizar la llama de esta devoción en la ciudad, pues desde entonces comenzaron a proliferar las imágenes de similar iconografía prácticamente en todos sus templos.

Tanto la tercera orden como la parroquia conservan un completo archivo histórico, que permite tener documentados los primeros pasos de la misma. Así, por los legajos del archivo parroquial, sabemos que en 1725 se le encarga al escultor sevillano José Montes de Oca la realización de la talla de una Dolorosa, para presidir uno de los retablos del templo, como ya publicara en su momento el profesor Alonso de la Sierra<sup>3</sup>.

Es en torno a esta imagen que se establece la mencionada orden tercera, que al poco tiempo decide cambiar a su titular y encarga una nueva obra a un artista genovés, presumiblemente, a Francesco Galleano<sup>4</sup>.

Que la tercera orden servita fue la responsable de la expansión del culto a la Dolorosa nos lo atestiguan elocuentes testimonios, como el retablo que, dedicado a esta advocación, se encuentra en la iglesia de San Antonio. Se trata de una obra de procedencia dudosa que algunos autores relacionan con el desaparecido convento de San Diego, de franciscanos descalzos<sup>5</sup>.

En cuanto a su hechura, hace poco tiempo pudimos atribuirle, con razón a lo dinámico y aéreo de sus formas, a Gabriel de Arteaga, corrigiendo una antigua hipótesis que lo relacionaba con Gonzalo Pomar<sup>6</sup>.

Su fisonomía, el uso de molduras y frisos que se retuercen y la aplicación de una rocalla de gran carnosidad nos recuerda así a otras obras del artista, como el retablo mayor o los laterales de la iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen, más que a las obras documentadas del artista ubriqueño.

Como decíamos, está dedicado a la Virgen Dolorosa, imagen muy controvertida que ha tenido diferentes atribuciones a lo largo de las publicaciones, siempre enmarcada en los autores de la segunda mitad del siglo XVIII.

Así, aunque no está carente de fundamento su tradicional atribución a la estética de Ignacio Vergara, nos decantamos por una posible paternidad del vallisoletano Luis Salvador Carmona, pues nos parece advertir en otras

<sup>3</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, "Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca", en: *Atrio*, nº 4, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 71-83.

<sup>4</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Juan y Lorenzo, *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2005, vol. I, p. 76.

<sup>5</sup> Se recoge este tradicional origen en PEMÁN, María, "Más noticias sobre el maestro gaditano del XVIII Gonzalo Pomar", en: *Gades*, nº 11, Diputación Provincial, Cádiz, 1983, pp. 183-199.

<sup>6</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, y MAURA ALARCÓN, Carlos, "Virgen de los Dolores", en: *Traslato Sedes [cat. exp.]*, Artisplore, Cádiz, 2018, pp. 189-190.

de sus obras ciertos rasgos que recuerdan poderosamente a los de la efigie gaditana; véase, por ejemplo, la imagen de Santa Librada que se halla en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

A los lados del espacio principal, nos encontramos con San Felipe Benicio y con Santa Juliana Falconieri, mientras que en el ático se halla efigiado San Pelegrín, todas ellas tallas relacionables con la escuela genovesa del siglo XVIII.

Su dedicación a la Dolorosa no bastaría por sí sola para justificar la relación entre la orden servita y su expansión, pero sí que lo hacen el resto de imágenes que pueblan sus demás hornacinas, pues todas representan a santos pertenecientes a la orden florentina, en un lugar fuera del templo del que residía la congregación. Sirva este ejemplo para ilustrar que, partiendo de los servitas, nace la devoción por la Dolorosa que caracterizó la piedad gaditana en el siglo de las Luces.

Si bien en la referida iglesia nos encontramos con esta obra, cercana a la década de 1770, en el resto de templos de la ciudad es posible atisbar los reflejos en creaciones contemporáneas.

En el cenobio capuchino que se levantaba en el cercano barrio de la Viña, también nos encontramos con una obra que se realiza en una fecha aproximada, una Dolorosa, hoy advocada de las Penas, custodiada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Palma como titular de la archicofradía homónima, que la recibió en 1947. Es una obra de candelero igualmente controvertida que ha suscitado comentarios de muy diversa índole.

Tradicionalmente, se viene atribuyendo al escultor malagueño Fernando Ortiz, aunque en los últimos años estos comentarios están siendo revisados<sup>7</sup>. Ciertamente se trata una obra dieciochesca, que a nuestro parecer se relaciona más con la órbita sevillana y, en particular, con la obra del escultor Pedro Duque Cornejo.

En primer lugar, cabe comentar que la talla original se encuentra notablemente afectada tras numerosas intervenciones llevadas a cabo en el siglo XX. La primera de ellas la realizó en 1963 el artista carmonense Francisco Buiza, quien modificó la inclinación del rostro y la parte bajo la barbilla; con posterioridad, Luis Álvarez Duarte también corrigió la policromía y realizó otras intervenciones menores.

---

<sup>7</sup> MOZO POLO, Ángel, "Historia de las cofradías gaditanas", en: *Semana Santa de Cádiz, Absalón, Cádiz, 2006*, p. 121, quien ratifica las palabras dichas en SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, "La imaginería y los pasos de misterio", en: *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez, vol. I*, Gemisa, Cádiz, 1989, pp. 132 y ss.

Por tanto, es necesario acudir a fotografías anteriores a dichas remodelaciones para poder llegar a su fisonomía original -a falta de documentar si fue intervenida en fecha pasada-, y dicha factura nos recuerda poderosamente a otras obras del sobrino de Pedro Roldán, como la recientemente atribuida Virgen de la Soledad de Écija<sup>8</sup>.

Igualmente, también la orden agustina quiso incorporar una imagen de esta iconografía, pues carecía en el templo de la misma. De hecho, parece ser que la única talla que de la Dolorosa había entrado en su iglesia había pertenecido a la cofradía de la Humildad y Paciencia, de quien se documenta que en 1635 encarga a Francisco de Villegas una imagen de la Virgen de la Soledad<sup>9</sup>; advocación ésta, por cierto, de profundo arraigo en el Cádiz del siglo XVII.

No obstante, a finales de dicho siglo sabemos que aún pertenecía a la hermandad, aunque no se cita en el templo, por lo que hemos de pensar que se hallaba en alguna dependencia o almacén de la misma<sup>10</sup>. Tras esto, se pierde su rastro y no vuelve a haber noticias de dicha talla.

En 1761, fray Juan de Ulloa, agustino de origen limeño, regala a dicho convento un simulacro de la Virgen de los Dolores, costea su retablo y completa el resto de imágenes del mismo.

Sancho de Sopranis en 1942 dio a conocer un interesante documento en el que relata la colocación de la imagen, así como la procesión previa y los pormenores del traslado, legajo que posteriormente sería también estudiado por los historiadores Espinosa de los Monteros y Alonso de la Sierra<sup>11</sup>.

Con posterioridad, en San Agustín, solo se referencia desde entonces una imagen de la Dolorosa, que en 1900 es descrita en un retablo de la nave del Evangelio, entre el de Santa Rita y el de la Inmaculada, la misma que en 1938 se cedería a la cofradía de la Humildad y Paciencia para que la incorporase a su hermandad y le tributase culto como su nueva titular.

<sup>8</sup> Esta última vinculación se sostiene, amén del análisis formal, por tener documentado el escultor cuatro imágenes secundarias para las esquinas de la urna del Cristo Yacente, que fueron encargo de la misma hermandad. Vid. ROMERO TORRES, José Luis, "Urnas barrocas del Santo Entierro en el patrimonio artístico de Andalucía", en: *Religiosidad popular: cofradías de penitencia*, Real Centro Universitario El Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2017, pp. 919-936.

<sup>9</sup> HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique, *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2002, p. 22.

<sup>10</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, y ESPINOSA DE LOS MONTERIOS, Francisco, "Sobre la autoría de la Virgen de la Amargura", en: *Boletín de la cofradía de la Vera Cruz y Amargura*, 2007, pp. 24-32.

<sup>11</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "Una estampa gaditana del siglo XVIII. La colocación de la imagen de Nuestra Señora del Mayor Dolor", en: *Diario de Cádiz*, 5 de mayo de 1942, p. 23.

Esta misma imagen, advocada desde entonces como de la Amargura, restaría en poder de dicha institución hasta que en 1967 es sustituida por la actual de Sebastián Santos, y en 1972 se vende a la cofradía puertorrealena de la Vera Cruz, que la venera desde entonces.

Se trata de una imagen de candelero que, según han apuntado certeramente, se debe vincular con la gubia del escultor vallisoletano Luis Salvador Carmona, a la luz de los documentos hallados en torno a su colocación en el templo<sup>12</sup>.

Según consta en el archivo de la cofradía gaditana, la Virgen de la Amargura fue restaurada en 1956 por Juan Eslava Rubio, quien le hace un nuevo juego de manos, en aras de acercarla a las modas sevillanas imperantes en el momento. Afortunadamente, su juego original de manos entrelazadas no se desechó, y se le repuso posteriormente.

No obstante a esta concatenación de datos que hemos podido conocer y que permite su identificación, algunos historiadores los han interpretado de forma diferente, y vinculan esta Dolorosa de 1761 con la actual efigie de la Virgen del Mayor Dolor, titular de la cofradía de la Buena Muerte que reside en el mismo templo<sup>13</sup>.

Según esta línea, esta imagen se vendería tras la desamortización en pública subasta, donde sería adquirida por la familia Sicre, propietaria de la misma hasta la donación en 1939 a dicha corporación.

Para apoyar esta vía, se han esgrimido algunos papeles en los que se vinculan las efigies compradas de la Virgen y también de un Cristo crucificado con dos tallas presentes en San Agustín -presumiblemente, el de la Buena Muerte-, aunque esta relación no está apoyada documentalmente y, en nuestra opinión, habría que estudiarla de forma detenida<sup>14</sup>.

Independientemente de su origen, la actual titular de la cofradía de la Buena Muerte es ciertamente una talla dieciochesca que ha recibido distintas atribuciones, desde González Isidoro que la vinculase con Blas Molner por su parecido con la Virgen de los Dolores de la cofradía sevillana de las

<sup>12</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Francisco, "Sobre la autoría...", *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> Tesis planteada en origen por Hipólito Sancho de Sopranis en el artículo mencionado en la nota 10. Posteriormente, también otros historiadores lo han seguido, como GARCÍA, Tamara, "Una joya discreta", en: *Diario de Cádiz*, 10 de abril de 2009, p. 26.

<sup>14</sup> Un resumen de las publicaciones hasta la fecha en torno a esta Dolorosa en: CASTELLANO PAVÓN, Miguel Ángel, "La Virgen del Mayor Dolor de Cádiz e Ignacio Vergara", publicado en: [www.lahornaciona.com/articuloscadiz25.htm](http://www.lahornaciona.com/articuloscadiz25.htm).

Penas de San Vicente -peregrina atribución igualmente descartada en la actualidad-, hasta Ignacio Vergara, con cuyas obras es perceptible un notable parecido<sup>15</sup>. Sin embargo, un análisis comparado de esta efigie con las de Luis Salvador Carmona nos hace igualmente pensar en una posible paternidad de este artista, preferentemente al resto de autores propuestos.

Pero no solo las órdenes religiosas se afanaron en incluir esta iconografía a sus templos, pues también otras instituciones como las cofradías penitenciales añadieron en el siglo XVIII a una titular mariana.

Tradicionalmente, vemos en las hermandades gaditanas, que siempre se habían apegado a los pasajes de la Pasión de Cristo, dos repuntes en la devoción mariana: en la primera mitad del siglo XVII y a mediados del XVIII. Es en la primera de esas fechas cuando empiezan a aparecer nombradas en la documentación; a finales de dicha centuria desaparecen de la documentación y, a mediados de la siguiente, se renuevan sus imágenes, o se añaden en aquellas cofradías que aún no tenían titular dolorosa. Hecho de por sí elocuente, pues el debate de renovar las tallas no ocurrió con las de Cristo, cuya acendrada devoción habría imposibilitado llevarlo a cabo por razones de moda.

La cofradía de la Vera Cruz es un buen reflejo de ello. La primera noticia que tenemos de la Virgen de la Soledad se fecha 1616, cuando el cabildo de la ciudad dispone una partida para la cera de la procesión de rogativas que se iba a celebrar presidida por dicha imagen<sup>16</sup>.

Posteriormente, la documentación deja paulatinamente de referenciarla, hasta que, en 1767, se plantea a los hermanos dejar de procesionar a la antigua imagen por su elevado peso y realizar una nueva<sup>17</sup>; quizás, ese elevado peso se deba a que se trataba de talla completa y que procesionaba con el Señor formando la escena de un Calvario.

Sea como fuere, fotografías de principios del siglo XX, que nos muestran a la antigua Dolorosa de la hermandad, ya en su paso de palio, nos permiten advertir una obra de estética malagueña, fechable en los años centrales del siglo XVIII y cercana al estilo de artistas como los Asencio de la Cerda<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ ISIDORO, José, "La Virgen del Mayor Dolor de San Agustín", en: *Diario de Cádiz*, 13 de marzo de 1989, p. 23, mantenido en: MOZO POLO, Ángel: "Historia de las...", op. cit., p. 80.

<sup>16</sup> Archivo Histórico Municipal de Cádiz: índices de actas capitulares, libro 11004, f. 124. Agradecemos el dato a Jesús Sánchez Pavón.

<sup>17</sup> PICARDO Y GÓMEZ, Álvaro, *Datos sobre la muy Ilustre, Antigua y Venerable cofradía de la Vera Cruz*, Imprenta Salvador Repeto, Cádiz, 1946.

<sup>18</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *Convento y museo. 450 aniversario de la llegada de los franciscanos y del culto a la Vera Cruz en Cádiz [cat. exp.]*, Cofradía de la Vera Cruz, Cádiz, 2016, pp. 168-169.

Cuándo entró a formar parte de la hermandad, no lo sabemos, aunque no es descartable que se produjera después del mencionado cabildo de 1767. Aun a falta de confirmar la vinculación con esta escuela, la atribución a la misma abre una interesante vía de investigación de hasta dónde se hicieron presentes las obras malagueñas en el entorno gaditano, pues la hermandad decana de la ciudad, como era la Vera Cruz, tendría un notable impacto y ejercería una no menor influencia en el gusto artístico local.

Precisamente a los talleres malagueños se atribuye desde fecha reciente otras dos imágenes dieciochescas, la de la Virgen de la Soledad y la de la Virgen de las Lágrimas, titular esta última de la cofradía de Jesús atado a la Columna, y ambas presentes en la iglesia de San Antonio.

La primera de ellas es una talla que pasa desapercibida por la documentación conocida hasta el momento, por lo que únicamente podemos suscribir la atribución que la vincula con la escuela malagueña en base a sus rasgos formales<sup>19</sup>.

La segunda de ellas se incorpora en 1776 a la hermandad, y tradicionalmente su hechura se ha venido relacionando con la obra del genovés Domenico Giscardi, aunque esta atribución nunca se ha documentado<sup>20</sup>.

Desgraciadamente, la intervención acometida en 1985 por el escultor Dubé de Luque vino a desfigurar sus rasgos primitivos, enmascarando su aspecto tras haberle aplicado otra policromía y sustituirle sus ojos.

Por la forma en la que entrelaza la palma de las manos -rasgo identificable con la escuela genovesa- se vino a atribuir al artista ligur más activo en su momento en la ciudad, aunque un análisis más pormenorizado podría desmentir esta hipótesis. Además, por los rasgos faciales que se dejan entrever, no es descabellada la atribución a la escuela malagueña.

## UN ANÁLISIS FORMAL

**Y**a hemos citado la atribución de la Virgen de la Soledad de la Iglesia de San Antonio a la escuela malagueña, en base a un análisis de su fisionomía. Hay que apreciar así constantes en las obras de similar icono-

<sup>19</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *La iglesia de San Antonio en el siglo XVIII. Arte y devoción [cat. exp.]*, Cajasol, Cádiz, 2017, p. 22

<sup>20</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2004, p. 254.

grafía presentes en Málaga y su escuela, como mirada baja de grandes ojos, bocas cerradas, suavidad de líneas o manos que entrelazan los dedos.

Y en esta última característica merece hacer una parada. La repetición de estas características, traspasadas en los talleres por la sólida estructura gremial, alguna vez se escapaba de sus límites y llegaban a artistas de otra formación y escuela.

Realmente, la repetición de fórmulas en un determinado tipo iconográfico responde, casi siempre, a razones de índole devocional, culturales e incluso sociales, cuyo origen en muy contadas ocasiones nos es posible conocer.

En el caso de la Dolorosa en la ciudad y siglo que aquí tratamos, lo primero que identificamos al observar las diferentes imágenes es el hecho de unir las manos como uno de sus recursos más habituales, ya sea mediante las palmas o mediante los dedos.

No es, por supuesto, una solución original en el entorno, pues recordemos el resto de obras anteriores que así lo practicaron en otros focos cercanos, como en el sevillano o en el granadino.

En la primera de estas escuelas, cabe únicamente pensar en efigies como las hoy presentes en las iglesias de Santa Cruz, de Santiago, de la Magdalena o de San Nicolás de Bari -todas ellas de la ciudad de la Giralda, creadas en los siglos XVII y XVIII-, aunque no es menos cierto que todas repiten exactamente la misma solución, inspirada en la obra prototípica de Gaspar Becerra con su Virgen de la Soledad del convento de los mínimos de Madrid<sup>21</sup>.

En la segunda de dichas escuelas, baste recordar otros ejemplos, desde los seiscentistas de Pedro de Mena y su escuela hasta los dieciochescos de los Mora y Ruiz del Peral<sup>22</sup>. Solo contemporáneamente al caso gaditano, en Málaga, observamos una repetición casi constante de la dolorosa de candelero con los dedos entrelazados.

En el ejercicio de atribuir las imágenes a las distintas escuelas presentes en nuestro ámbito, los historiadores se han afanado en buscar rasgos formales que permitan dicha adscripción cuando no existan documentos en que basarse.

<sup>21</sup> RODA PEÑA, José, "La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla", en: *Primer simposio nacional de imaginería. Actas, Consejo de hermandades y cofradías, Sevilla, 1995*, pp. 47-67.

<sup>22</sup> Un cumplido resumen de esta escuela y la dicha iconografía en: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan José, *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico, Atrio, Granada, 2008*, pp. 205-239.

Y, generalmente, han dado en la tecla con varias premisas en cuanto a la posición de las manos se refiere: las escuelas sevillanas, granadina y malagueña instruían a sus escultores a unir los dedos de las manos, mientras que los genoveses hacían lo propio uniendo las palmas.

Y esa premisa se ha venido utilizando durante años, en ocasiones con mayor éxito que en otras, para atisbar la procedencia de las imágenes indocumentadas. Tampoco es menos cierto que aferrarnos a esta simple máxima da lugar a errores, como puede suceder con el caso antes mencionado de la Dolorosa Virgen de las Lágrimas.

Por su disposición de las manos, comenzó a atribuirse sistemáticamente a Giscardí, el artista genovés predilecto de la clientela gaditana de las últimas décadas del siglo XVIII, pero una visión en profundidad parece decantar la balanza en favor de la escuela malagueña.

Así pues, ¿qué sucedería de confirmarse esta atribución? Vendría a plantear una interesante cuestión en la creación artística, pues evidenciaría el apego de la ciudad a esta solución, abandonadas ya las demás estéticas circundantes.

Tanto si fue un requisito del comitente, como si fue una sustitución posterior, el éxito de entrelazar las manos de la Dolorosa, introducido, ciertamente, por los escultores genoveses -el ejemplo más temprano que conservamos es, a día de hoy, el de la titular de la orden de los Servitas-, supondría un nuevo rasgo genovés con el que se identifica la ciudad, haciendo suya una característica anteriormente foránea.

Un último eslabón de esta cadena que hemos trazado en torno a la iconografía de la Dolorosa lo supone la Virgen de las Angustias de la hermandad del Ecce-Homo, una obra fechada en 1787 y atribuida al escultor ubriqueño José Fernández Guerrero, que confirmaría nuestra anterior conclusión<sup>23</sup>.

Este artista fue profesor de escultura en la Academia de las Tres Nobles Artes de Cádiz, y cosechó un notable éxito entre la clientela al volcar con felices resultados el vocabulario academicista a la escultura devocional, así como por adaptarse a las nuevas exigencias de las artes plásticas de gusto ilustrado<sup>24</sup>. No obstante, su escasa obra se explica, como bien defendió el

<sup>23</sup> ALONSO DE LA SIERRA, Juan y Lorenzo, *Guía artística de...*, op. cit., p. 99.

<sup>24</sup> A falta de monografía, cabe citar algunos de los estudios que lo incluyen, como: DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *La escultura gaditana del Academicismo al Realismo, Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1988*, o QUILES, Fernando, y OLLERO, Francisco, "Noticias acerca de una escultura de Fernández Guerrero", en: *Gades, 21, Diputación Provincial, Cádiz, 1993*, pp. 303-307.



profesor Alonso de la Sierra, por la carestía de oportunidades y la falta de alumnos con los que contó.

En la mencionada obra se aprecia esta nueva corriente estética en matices como una latente serenidad del rostro, que abandona ya todo efecto dramático y una claridad de formas, pues incluso las lágrimas que actualmente posee no son originales, dado que se añadieron en una intervención en los años cuarenta del siglo XX.

Sus manos, *genovesamente* entrelazadas, nos muestran, en primer lugar, cómo la estética de la Ilustración gaditana permaneció fuertemente influida por el arte ligu, cuya presencia en la ciudad difícilmente hubiera permitido que los nuevos artistas se escaparan de ella.

Igualmente, permite ratificar que este hecho, pasando de un taller a otro y de una generación a la siguiente, se identifique como un rasgo propio de las dolorosas gaditanas, en comparación con las del resto de focos cercanos.

Es el mismo recurso que utiliza en otras imágenes de similar iconografía, como en las de la Virgen de la Soledad de Jerez de la Frontera y de Fuentes de Andalucía, ambas atribuidas con fundamento al escultor, y que permite ver, también, la expansión que tuvo el artista y la escuela gaditana en territorios de la jurisdicción sevillana cuando esta empieza a decaer<sup>25</sup>.

## Bibliografía

**Alonso de la Sierra, Lorenzo**, “Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en: *Atrio*, Universidad Pablo de Olavide, nº 4, Sevilla, 1992, pp. 71-83.

**Alonso de la Sierra, Lorenzo**, “Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, en: *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, pp. 550-561.

---

<sup>25</sup> También como ensamblador trabajó en Sevilla, remodelando el retablo del Cristo de San Agustín del convento homónimo. Véase: ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, “Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, en: *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, 2001, pp. 550-561.

**Alonso de la Sierra, Lorenzo**, *Convento y museo. 450 aniversario de la llegada de los franciscanos y del culto a la Vera Cruz en Cádiz* [cat. exp.]. Cofradía de la Vera Cruz, Cádiz, 2016

**Alonso de la Sierra, Lorenzo**, *La iglesia de San Antonio en el siglo XVIII. Arte y devoción* [cat. exp.], Fundación Cajasol, Cádiz, 2017.

**Alonso de la Sierra, Juan y Lorenzo**, *Guía artística de Cádiz y su provincia*, vol. I, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2005.

**Alonso de la Sierra, Lorenzo, y Espinosa de los Monterios, Francisco**, “Sobre la autoría de la Virgen de la Amargura”, en: *Boletín de la cofradía de la Vera Cruz y Amargura*, 2007, pp. 24-32.

**Alonso de la Sierra, Lorenzo, y Maura Alarcón, Carlos**, “Virgen de los Dolores”, en: *Traslatio Sedis* [cat. exp.], Artisplendore, Cádiz, 2018, pp. 189-190.

Castellano Pavón, Miguel Ángel, “La Virgen del Mayor Dolor de Cádiz e Ignacio Vergara”, publicado en: [www.lahornacina.com/articuloscadiz25.htm](http://www.lahornacina.com/articuloscadiz25.htm).

**De la Banda y Vargas, Antonio**, *La escultura gaditana del Academicismo al Realismo*, Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1988

**García, Tamara**, “Una joya discreta”, *Diario de Cádiz*, 10 de abril de 2009, p. 26.

**González Isidoro, José**: “La Virgen del Mayor Dolor de San Agustín”, en: *Diario de Cádiz*, 13 de marzo de 1989.

**Hormigo Sánchez, Enrique**, *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2002

**López-Guadalupe Muñoz, Juan José**, *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Atrio, Granada, 2008.

**Moreno Arana, Manuel, y Sánchez Peña, José Miguel**, “El artista barroco Pedro Rellins: revisión de su vida y su obra”, en: *Laboratorio de arte*, n°

28, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 219-241.

**Mozo Polo, Ángel**, “Historia de las cofradías gaditanas”, en *Semana Santa de Cádiz*, Absalón, Cádiz, 2006, p. 121

**Pemán, María**, “Más noticias sobre el maestro gaditano del XVIII Gonzalo Pomar”, en: *Gades*, Museo de Cádiz, Cádiz, 1983, 11, pp. 183-199.

**Picardo Y Gómez, Álvaro**, *Datos sobre la muy Ilustre, Antigua y Venerable cofradía de la Vera Cruz*, Cofradía de la Vera Cruz, Cádiz, 1946.

**Quiles, Fernando, y Ollero, Francisco**, “Noticias acerca de una escultura de Fernández Guerrero”, en: *Gades*, nº 21, Museo de Cádiz, Cádiz, 1993, pp. 303-307.

**Roda Peña, José**, “La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla”, en: *Primer simposio nacional de imaginería. Actas*, Consejo Local de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1995, pp. 47-67.

**Romero Torres, José Luis**, “Urnas barrocas del Santo Entierro en el patrimonio artístico de Andalucía”, en: *Religiosidad popular: cofradías de penitencia*, Real Centro Universitario El Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2017, pp. 919-936.

**Sánchez Peña, José Miguel**, “La imaginería y los pasos de misterio”, en *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez*, Gemisa, Cádiz, 1989, pp. 132 y ss.

**Sánchez Peña, José Miguel**, *Peter Relingh: escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz, 2002.

**Sánchez Peña, José Miguel**, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2004

**Sancho De Sopranis, Hipólito**, “Una estampa gaditana del siglo XVIII. La colocación de la imagen de Nuestra Señora del Mayor Dolor”, en: *Diario de Cádiz*, 5 de mayo de 1942, p. 23.



Peter Sterling: Virgen de los Desconsuelos, Iglesia Parroquial de San Lorenzo (Cádiz), 1726.



Francesco Galleano (atrib.): Virgen de los Dolores, Iglesia de San Juan de Dios (Cádiz), c. 1730 (Fotografía: autor).



Pedro Duque Cornejo (atrib.): Virgen de las Penas, Iglesia de Nuestra Señora de la Palma (Cádiz), c. 1730



Asencio de la Cerda (atrib.): Virgen de las Lágrimas, Iglesia Parroquial de San Antonio (Cádiz), 1776



José Fernández Guerrero: Virgen de las Angustias, Iglesia de la Conversión de San Pablo (Cádiz), c. 1790 (Fotografía: Jesús Savona León)

# ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN LA PROCESIÓN DEL NAZARENO EN CARMONA DURANTE EL BARROCO

---

Fernando J. de la Maza Fernández  
*Historiador de Carmona*

## RESUMEN

**E**ste estudio trata sobre las diferentes escenificaciones del encuentro de Jesús y su Madre en la Calle de la Amargura y tras la Resurrección en el ámbito de la Carmona barroca. Estas celebraciones del Encuentro contaron siempre con la participación del pueblo dando lugar en muchos casos a problemas de orden público o simplemente a un incumplimiento de las normas eclesíásticas o civiles que intentaban controlar y regularizar estos actos, produciéndose a veces denuncias o pleitos que ponían de manifiesto el desencuentro entre lo popular y lo políticamente correcto.

El siglo XVIII será una época paradójica para este tipo de celebración pues frente al incremento de la participación de los fieles, incorporación de personajes en los desfiles..., nos encontramos con el recelo del estamento eclesíástico y del poder Real, ambos lo intentarán regularizar o hacer desaparecer.

## CIUDAD Y POBLACIÓN: APROXIMACIÓN A SU ANÁLISIS

**L**a situación de Carmona en una llanura agradable, después de la citada cuesta: tiene muy buenas calles, y de piso cómodo: temple saludable, y goza de la vista de dilatadas llanuras: tierra muy fecunda para toda suerte de granos: el trigo señaladamente es de lo mejor de toda España: hay cortijos, viñas, olivares en abundancia y hasta cien molinos de aceyte; y la plaza está bien provista de víveres<sup>1</sup>; así describía la población a fines del siglo XVIII Antonio Ponz, que coincide con la de otros muchos viajeros que desde el siglo XVI frecuentaron la población describiendo sus murallas, algunos de sus alcázares y sobretodo la bondad de sus tierras y de su aire.

Esta población se encuentra a menos de una treintena de kilómetros de la capital hispalense y durante el Antiguo Régimen fue una pujante ciudad, título que alcanzaría en 1624. La sociedad estaba fuertemente polarizada entre una minoría privilegiada, incluyendo a la oligarquía local y al estamento eclesiástico, y una amplia masa de pequeños propietarios, jornaleros y artesanos.

Urbanísticamente estaba constituida por un núcleo urbano amurallado que rodeaba la parte más antigua y arquitectónicamente más importante; contaba desde finales de la Edad Media con el amplio arrabal de San Pedro en la zona occidental, este barrio era el único espacio de crecimiento físico pues carecía de murallas y se alejaba del escarpe del alcor. En esta zona se localizaban los numerosos molinos de aceite, tenerías, barrerías, cercados de ganado, corrales, huertas y cortinales sembrados.

A pesar de la riqueza agraria y la gran extensión de tierras de pan sembrar, fueron frecuentes las crisis agrarias que llevaron al desabastecimiento y hambrunas y co-ayudaron a que diversas epidemias diezmaran cíclicamente la población. A pesar de las dificultades que el siglo XVIII presentó para la economía local, Carmona acaparaba el tercer núcleo de población sevillana tras la propia capital y la ciudad de Écija, contando con 16.140 habitantes en vísperas de la guerra de Independencia<sup>2</sup>.

La población presentaba fuertes desigualdades en su estructura social, pues a lo largo de la época barroca contaba con una fuerte oligarquía local

<sup>1</sup> PONZ, Antonio, Viaje por España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella, Madrid, 1772-92, t. XVIII, reed. Madrid, 1972, p. 199

<sup>2</sup> A. M. C., leg. 459, 1808; MIRA CABALLOS, E., *La población de Carmona en la segunda mitad del siglo XVIII*, Carmona, 1993, p. 101. 19; A. M. C., legs. 1.620- 4, 1795-1815.

que no superaba el 6% de la población pero que posee la mayor parte de la tierra, el ganado y las instalaciones industriales, por lo que ejerce su poder a través de la gestión de la actividad económica local.

Este grupo estará formado por nobleza local, grandes labradores, dueños de cortijos y haciendas y grandes arrendatarios, que además controlaban las regidurías, alcaldías mayores, juradurías y escribanías y formaban un grupo cerrado que se realimentaba a través de los enlaces matrimoniales. Este minoritario grupo de grandes propietarios poseían más de la mitad del término y el 78% de los pequeños propietarios disfrutaban del 6% de la superficie. La élite utilizará las hermandades y las devociones locales para lucirse ante una población que asiste como actores o meros espectadores.

Junto a este pequeño grupo de familias se nos presenta un sector primario constituido por una impresionante masa de jornaleros, trabajadores agrícolas, pastores, peones urbanos, criados y otros dependientes, que conforman el 65% de la población., frente al 14% de secundario y al 35% de terciario<sup>3</sup>. Una gran masa de jornaleros eran la mitad del año trabajadores y la otra mitad mendigos, como afirmó Olavide, pues se veían obligados a pedir por las calles cuando les faltaba el trabajo.

Por otro lado cuenta en la vida cotidiana de la población la fuerte presencia del estamento eclesiástico con un buen número de presbíteros, beneficiados y clérigos, además de varios cientos de frailes, monjas, sacristanes o ermitaños, repartidos dentro de la ciudad amurallada en seis parroquias y diversos conventos: los femeninos de Santa Clara, Agustinas Descalzas, los de dominicas de Madre de Dios y el de Santa Catalina y los masculinos de carmelitas descalzos y la residencia de los jesuitas.

En el arrabal, la Parroquia de San Pedro y los monasterios de monjas concepcionistas y los masculinos de franciscanos, carmelitas calzados, dominicos y el de los jerónimos, a los que se suman diversas ermitas con sus ermitaños.

En todos estos templos se localizan las hermandades y congregaciones de laicos y alguna otra de sacerdotes siendo en cada parroquia su clero el que las auspiciaban, pues suponía un prestigio para la parroquia que residiesen hermandades, máxime si éstas eran populosas y `podían dejar pingües beneficios.

---

<sup>3</sup> MIRA CABALLOS, E., *La población de Carmona en la segunda mitad del siglo XVIII*, Carmona, 1993; NAVARRO DOMÍNGUEZ, José Manuel, "Religiosidad y propaganda política en la Guerra de la Independencia", en: *XVII Congreso Hespérides, Aracena*, 2004, p. 2681

## HERMANDADES Y COFRADÍAS EN LA CARMONA BARROCA

**D**esde mediados del siglo XVII existirán en Carmona un promedio de cuarenta hermandades, cofradías o congregaciones que se reparten entre: sacramentales, ánimas, penitenciales, de santos, marianas y asistenciales, terciarios y la escuela de Cristo lo que supone una cofradía por cada cuatrocientas personas, promedio generalizado en las ciudades de la Diócesis Sevilla<sup>4</sup>

Un grupo mayoritario de los componentes de estos grupos pertenecen a un determinado gremio junto con fieles de la collación donde se encuentra establecida; en otros casos estarán integradas por el clero como es el caso de la de Santa Bárbara o por la nobleza como en la de la Soledad o la del Dulce Nombre.

En cada parroquia existen además las hermandades sacramentales -en el convento de santa Clara existía también una hermandad de este tipo desde el siglo XV-, también las de Ánimas, junto con alguna que otra congregación rosariana -por lo general integrada por mujeres-; en el caso de san Bartolomé nos encontramos con tres de este tipo: la del rosario de mujeres entorno a la Virgen de los Dolores, que habiéndose agregado a la Orden de los Siervos terminará fragmentándose en dos grupos antagónicos de hombres y mujeres, generando la Orden Tercera Servita que se trasladará a la parroquia del Salvador; igualmente existía otra congregación dedicada a la Divina Pastora erigida por Fray Isidoro de Sevilla y otra dedicada a la Virgen del Remedio.

Las cofradías de penitencia llevaban una vida fluctuante pues la falta de recursos limitaba su salida a sólo algunos años, pero sin menoscabo de sus cultos o prácticas piadosas. Entre las que podían efectuar anualmente su estación de penitencia se encontraban la Soledad y el Santo Entierro, establecida en el convento extramuros de los carmelitas calzados e integrada principalmente por miembros de las más destacadas familias de la sociedad carmonense; la de la Humildad y Paciencia y la de la Esperanza ambas con carácter gremial: curtidores y laborantes de paños respectivamente, establecida la primera en la zona del arrabal en la parroquia de san Pedro próxima a la plaza del mercado o de abajo y la segunda en el antiguo templo del Salvador

---

4 MIRA CABALLOS, Esteban, "Hermandades en Carmona a finales de la Edad Moderna: una análisis global", en: *Boletín de las cofradías de Carmona*, Carmona, 2006, s/p.



que se encontraba en la plaza principal de la población junto a los edificios de la administración civil; otra hermandad gremial de carácter pasionista será la de la Expiración de Cristo creada por los taladores de olivos, aunque debemos destacar que debió tener ciertas dificultades económicas a lo largo de la centuria pues su aparición en la nómina de cofradías es muy dispersa.

Con toda probabilidad, la de Jesús Nazareno, establecida desde 1604 en el templo parroquial de san Bartolomé, se constituyó en la más fuerte de las cofradías penitenciales, llegando a contar con un promedio de 5.000 reales de ingresos a fines del siglo XVII -comparativamente el convento de santa Catalina situado en la misma calle y que contaba con un centenar de monjas, ingresaba en esa época 1.000 reales menos-. Una hermandad que se encontraba integrada por un grupo mixto de clero, funcionarios y burguesía, pero que contó siempre con la devoción de la población.

Al convento de San Francisco se trasladó en 1625 la Cofradía de las Angustias desde el Hospital de san Pedro, vinculándose entonces a los arrieros. La de la Vera Cruz estaba en el mismo convento desde principios del siglo XVI.

Ambas contaban con capillas propias y un grupo de fieles que les permitía efectuar su procesión casi todos los años, estabilidad que quizás estuviera favorecida por la lejanía del convento del centro urbano y la creación en torno a él de un barrio de nueva planta a partir del siglo XVII con la llegada de pobladores foráneos.

En este convento existía igualmente otra cofradía, la del Señor de los Milagros que casi no es mencionada en las listas de los Priostes o mayordomos convocados cada cierto tiempo por el gobierno de la ciudad.

En el convento extramuros de dominicos de Santa Ana, en una zona casi despoblada en la salida norte de la población en dirección a Lora del Río, estaba establecida la Imperial Hermandad de la Virgen del Rosario, que durante años debatió el patronazgo a la de Gracia, y en el mismo templo se localizaban la del Dulce Nombre de Jesús -desde inicios del siglo XVI- y la del Cristo de la Piedad, otra imagen de Cristo Nazareno; a éstas nos referiremos más tarde.

En los principales conventos masculinos se encontraban las órdenes terceras de las congregaciones además de la servita en el Salvador y la Escuela de Cristo en San Francisco.

Otras asociaciones o hermandades se dedicaban a fines asistenciales, en algunos casos casi de forma testimonial, pues eran herederas de antiguas

corporaciones hospitalarias, que tras su reunificación obligatoria en una sola y sin haberse integrado en la de la Misericordia y Caridad, se dedicaban al culto en las parroquias más cercanas a su antigua sede.

Sin la presencia de los miembros de las familias oligárquicas en estas hermandades, era imposible su mantenimiento, pues las crisis alimentarias y de subsistencias eran recurrentes, agudizando la maltrecha economía del espectro más amplio de la sociedad.

A través del estudio de testamentos de personas pertenecientes a la nobleza y a los medianos propietarios junto con el estamento eclesiástico se observa la pertenencia de las personas acomodadas a varias cofradías.

A lo largo del siglo XVIII las cofradías cuentan con un grupo muy reducido de hermanos, no más de cuatro o cinco decenas, según se desprende de diversos estudios de actas de cabildos a los que asistían una quincena de personas de media<sup>5</sup>.

Es frecuente encontrar los mismos nombres de Hermanos en diferentes hermandades, sobre todo en las que residían en el templo parroquial, de este modo se aseguraban unas exequias adecuadas a su estatus social.

Será cada vez más frecuente que las cofradías se conviertan durante el siglo XVIII en mutuas funerarias, asegurando a sus miembros un entierro en la cripta del templo, toque de campanas, asistencia del clero parroquial, algunas misas y un determinado número de pobres para acompañar al cadáver -por una limosna de pan- desde su casa hasta la parroquia; por el contrario estos *pobres de solemnidad* no podían permitirse el pertenecer a una cofradía para asegurarse el entierro, pues su interés inmediato era poder subsistir, convirtiéndose en meros espectadores del transcurrir de las procesiones disfrutando cuando era posible de los espectáculos que organizaban.

---

<sup>5</sup> MIRA CABALLOS, Esteban, "Hermandades en Carmona a finales de la Edad Moderna: una análisis global", en: *Boletín de las cofradías de Carmona*, Carmona, 2006, pp. 27-32. Cabildo de la Esperanza, Carmona 17-IV-1757; A. P. C., Diego Piedrabuena 1757, fols. 128 r.-129 v.; Cabildo del Santísimo Cristo de la Expiración, Carmona, 25-V-1658; Cabildo de la cofradía de Belén, 26-III-1758; Cabildo del Cristo de la Veracruz, 27-III-1758 y Cabildo de Nuestra Señora de las Angustias, 28-III-1758; A. P. C., Manuel de la Rúa Morillo 1758, foliación perdida; Cabildo de la Hermandad de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, Carmona 19-III-1758, fols. 63 r.-64 r.; Cabildo de la Humildad y Paciencia, Carmona 26-III-1758; A.P.C. Diego Piedrabuena 1758, fols. 67 r.-68r.; Cabildo de la Hermandad de la Humildad y Paciencia, Carmona 16-IV-1759; A. P. C., Diego Piedrabuena 1759, fols. 60 r.-61v.; Cabildo de la Hermandad del Santísimo Rosario de la Coronación de Nuestro Señor con el título de la Santísima Trinidad, Carmona 25-V-1769; A. P. C., Manuel de la Rúa Morillo 1769, fols. 10 1r.-101 v.; Cabildo de la Cofradía del Niño de los Dolores, Carmona 27-III-1769; A. P. C., Manuel de la Rúa Morillo 1769, fols. 70-70 v.

## DEVOCIÓN A JESÚS NAZARENO Y SUS COFRADÍAS EN CARMONA

**D**urante el siglo XVII se va a producir una proliferación de cofradías penitenciales motivada por la nueva espiritualidad nacida del Concilio de Trento, y en nuestra ciudad se verá acelerada por la reunificación de los once hospitales que sostenían diversas hermandades asistenciales; en algunos casos, sus hermanos optaron por mudarse a las cofradías de penitencia o fundar otras que escapaban en ese momento al control eclesiástico de los espacios de la beneficencia.

En muy poco espacio de tiempo se constituyeron en Carmona tres corporaciones diferentes que tendrán como titular a Cristo cargando con la cruz y cuyas fundaciones se van a producir en templos alejados del centro de la población.

La devoción popular por esta iconografía irá difundiéndose a partir de la paulatina desaparición del teatro sacro, pues permite la teatralización de algunas de las escenas que tradicionalmente se representaban en los autos de la Pasión.

En la provincia actual de Sevilla comienzan a crearse cofradías con esta iconografía a mediados del siglo XVI -sólo tres en la primera mitad- y a finales de la centuria se fundan un buen número de hermandades dedicadas a esta advocación: doce en toda la Diócesis, y otras doce en el siglo siguiente<sup>6</sup>.

En 1597 se aprueban las Reglas de la primera de estas instituciones en Carmona, la de Jesús Nazareno, que años antes se había fundado en la ermita extramuros de Nuestra Señora del Real; en un breve plazo de tiempo adquiere capilla propia en la Parroquia de San Bartolomé, en el centro histórico donde aún hoy en día radica.

En el convento dominico de Santa Ana se estableció, por esa misma época, otra corporación cuyo Nazareno titular responderá a la advocación de la Paciencia y que veneraba además a una imagen dolorosa de la Virgen titulada de la Piedad -andando el tiempo pasará a denominarse de la Misericordia y más tarde de los Dolores-.

En el otro extremo de la población, los franciscanos del convento de San Sebastián contarán con la Cofradía de la Amargura de Nuestro Señor

---

<sup>6</sup> MIRA CABALLOS, E., y DE LA VILLA NOGALES, F., *Carmona en la Edad Moderna*, Ed. Muñoz Moya, Sevilla, 1999, p. 40.

Jesucristo y Nuestra Señora de los Milagros, a la que concedieron espacio para construir capilla en el compás.

Esta cofradía contrató una nueva imagen titular en 1674 concertándola con Francisco Ruiz Gijón, obra que recientemente ha sido identificada con Jesús Nazareno de Mairena del Alcor, que en la posguerra española vino a sustituir el desaparecido en la contienda<sup>7</sup>. Esta hermandad dejó de efectuar su procesión tras la “*invasión de los Franceses por haber destrozados sus pasos y otros efectos de su pertenencia*”<sup>8</sup>.

Igualmente la hermandad del Santo Entierro y Soledad levantó, a partir de 1569, en el convento de los Carmelitas Descalzos, una Capilla propia para la que contratan con el escultor Gaspar del Águila una imagen de Cristo con la cruz a cuestas -desconocemos si llegó a procesionar-<sup>9</sup>.

Esta proliferación de cofradías de Cristo Nazareno pudiera justificarse, además de por razones de piedad, porque este tipo de imágenes se prestaba a usos devocionales como eran el encuentro de Jesús con su Madre, Santas Mujeres, Verónica y la soldadesca, que facilitaba la representación casi teatral del camino del Calvario.

## EL ENCUENTRO EN LA COFRADÍA DEL NAZARENO DE SAN BARTOLOMÉ

**E**l grupo fundacional de esta cofradía pronto dio traslado en Carmona de las Reglas de Mateo Alemán para la del Cristo Nazareno de Sevilla, incorporando la penitencia pública en torno a una imagen de pasta que representaba a Jesús portando la cruz, y que en 1607 será sustituida por la actual concertada con Francisco de Ocampo, como su homónima de la capital, que era trasunto del Cristo de las Muletas de la Catedral.

A pesar de que en ningún momento la Regla estipulaba el Encuentro de Jesús con su Madre o la presencia de soldados romanos y hasta de figuras

<sup>7</sup> A. P. C., Francisco del Vado. libro de 1667-q1674, fol. 422-423.

<sup>8</sup> MAZA FERNÁNDEZ, F. J., “Pater Nazarenum”, en: *Revista Lignum*, nº 1, Carmona, 2012 p. 16-22.

<sup>9</sup> LÓPEZ MARTINEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Notas para la Historia del Arte*, Sevilla, 1932. QUILES GARCÍA, Fernando, “Una posible obra de Juventud de Ruiz Gijón”, en: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 9, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 333-340.

extravagantes, nos encontramos que, en efecto, y siguiendo la inercia de los usos imperantes en otras localidades, incorporó estas novedades.

Si a mediados del siglo XVII el cortejo estaba aún dentro de los límites de sobriedad marcados por las Reglas de 1597, se irá desmarcando de esos términos e incorporará a una guardia de soldados que no dejará de producir altercados, como los sucedidos en 1640, en la que el Regidor de la ciudad mandó prender a la soldadesca romana por *“lo vistoso de sus trajes que consideraba inadecuado”* y porque su número sobrepasaba el número de veinte fijado un año antes por un edicto que firmó a la limón con el vicario eclesiástico de Carmona.

No fueron estos los únicos desórdenes acaecidos en la procesión de aquel año, pues en catorce de abril el regidor Francisco Contreras comunicaba a la autoridad eclesiástica que los penitentes habían robado una canasta con dulces a una mujer, otros *“entraron y se sentaron en las faldas”* de dos mujeres que contemplaban el paso de la cofradía en su casa, y además alega contra los cofrades que a un buen número de personas los nazarenos *“les quemaron las cabezas y vestidos con cera ardiendo de las hachas”*.

Aun así, dados estos acontecimientos, serán los beneficiados de san Bartolomé los que salgan en defensa de los armados, alegando que eran hombres de campo que ignoraban que no podían desfilar tras guardar el Santísimo en el Monumento.

En el interrogatorio posterior que provocó esta causa y al que asistieron numerosas personas queda atestiguada la intransigencia e incorrecto proceder del regidor, situación que manifiesta que este tipo de comportamiento era usual y contaba con cierto beneplácito de los fieles y del clero porque favorecían la participación del pueblo, muy a pesar de los disturbios que pudiera producir<sup>10</sup>.

A inicios del siglo XVIII la hermandad ya hacía tiempo que había incorporado nuevas imágenes: la Verónica en 1694 es restaurada, apareciendo junto con la de San Juan en los inventarios de la cofradía, así como sus parihuelas y los atributos de ambos.

Igualmente en esos años finales del XVII se encarga una nueva imagen de la Dolorosa obra de Duque Cornejo y la talla del Cirineo, que obligó a la adquisición de una nueva parihuela para procesionar con el Señor, pues

<sup>10</sup> A.G.A.S. Sección Asuntos Despachados, leg. 3 . GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO , Federico en NAZARENOS DE SEVILLA tomo II Ed. Prensa Española 1997.

debió cambiar su iconografía inicial para facilitar el uso de los encuentros y el simulacro de la Verónica.

También se incluyen en el cortejo otros personajes o figuras extravagantes que presentaban personas como niños vestidos de ángeles, Apóstoles, las tres Marías y el conjunto del Diablo y la Muerte y unos cuarenta hombres -la soldadesca-, que alcanzaba un número de cuarenta a pesar de las prohibiciones.

La escenificación del encuentro tendrá lugar en la antigua plaza del Palenque, a la que entonces daba la fachada principal del templo con una amplia escalinata. El cortejo se dividía en dos tras la Estación en Santa María, rodeando la iglesia de san Bartolomé, continuando uno de frente y otros por la calle Lagares para reencontrar con dramático barroquismo las imágenes de san Juan y de la Virgen con su Hijo.

La cofradía representaba con seguridad en Plaza de Arriba la escena de la Verónica, donde el Concejo de la Ciudad contemplaba el paso de las cofradías desde una amplia balconada en la casa de la Audiencia y bajo el mirador conventual de Madre de Dios, donde muchas hijas de las familias nobiliarias profesaban vida religiosa.<sup>11</sup>

## LA CELEBRACIÓN DEL ENCUENTRO EN LA COFRADÍA DEL NAZARENO DE SANTA ANA

**E**l convento dominico de Carmona se erigió en los primeros años del siglo XVI, siendo ocupado por la Orden de Predicadores a partir de 1506, año en que se obtendría la Bula Pontificia, la autorización del Ordinario diocesano y de la Orden. En origen los Patronos había solicitado la construcción de una ermita dedicada a la madre de la Virgen.

A lo largo de su historia nos encontramos con varias hermandades establecidas en sus diferentes capillas: la del Dulce Nombre -cuya fundación pudo estar en torno a 1520-; en el siglo XVI se pudo fundar igualmente otra penitencial bajo el título de Humildad y Piedad, *“por haber adquirido esta corporación documentos, papeles varios, llegó a en-*

<sup>11</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio: “Figuras Extravagantes” B.H.J.N.C. N°4 Carmona, octubre 1993 p 13. MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la Carmona en la Edad Moderna, Ed. Muñoz Moya, Sevilla 1999 págs 16- 77

tender y se cercioró de que por los años de mil quinientos veinte existía ya y se hallaba establecida y en posición del viernes santo por la tarde”<sup>12</sup>, y la Imperial Cofradía del Rosario, que ya a mediados del siglo XVI aparece en la historiografía local y cuya imagen titular, apoyada por la potente orden dominica -contaba con tres conventos en la población-, disputó el posible patronazgo a la de Gracia del monasterio jerónimo. Otra hermandad dedicada a San José residió en el monasterio muy poco tiempo, abandonándolo en 1659 por no poder atender las peticiones de la comunidad religiosa.

## ENTORNO AL SERMÓN DEL ÁNGEL Y EL ENCUENTRO

**D**e la cofradía de la Humildad y Piedad se tienen muy pocos datos, pues a inicios del siglo XIX está ya unida a la del Dulce Nombre y ambas se unen a la del Rosario antes de su traslado al templo parroquial de san Pedro en 1890; las diferentes fusiones vinieron provocadas por estar el monasterio casi abandonado tras la exclaustación y en una zona despoblada en ese momento, situación que se agravó al convertirse los claustros del monasterio en cementerio municipal. Situaciones nada favorables para la conservación de su archivo, además tenemos en cuenta que el templo y convento fueron asaltados por los soldados franceses que se establecieron en él.

Después de la Desamortización, las imágenes del Señor de la Humildad y de la Virgen permanecían en el templo de Santa Ana y realizaban la procesión: entre 1843 y 1845 se decide hacerle a la imagen del Señor de la Humildad “una costosa túnica bordada”, que se concluyó gracias a la generosa limosna de una devota llamada Doña Manuela Baquero, que conservaría en su domicilio la túnica; se realiza “un manto para la imagen de Nuestra S[ra] de los Dolores de la Misericordia” -título que figura en el acta de cabildo de 1856-; un nuevo paso en 1845, obra del carpintero Antonio Talavera “por ser más a propósito de los dos presentados” para trasladar la imagen del Señor desde el convento de Concepción donde

<sup>12</sup> A. P. S. P., *Libro tercero de Cavildos y Acuerdos, pincipio, en 1 de octubre, de 1841*. Se recogen las actas hasta 1857. Maza Fernández, Fernando José, “Pater Nazarenum”, *op. cit.*, p. 14.

se encontraba por haberse bordado la túnica por sus religiosas y se le realizó una nueva cruz “*por desdecir la que carga*”<sup>13</sup>.

En la actualidad contamos con pocos datos de esta corporación; de sus libros de actas sólo hemos podido localizar algunos cuadernillos sueltos que se conservan junto con el *Libro tercero de cavildos* de la Hermandad del Dulce Nombre y donde se anotaron algunas cuestiones referentes a la de la Humildad tras la fusión.

Estos cuadernillos formaron parte de un libro de acuerdos de la cofradía de Humildad y Piedad. Su conservación estaría justificada porque en ellos hay datos sobre la salida penitencial. Se trata de actas de cabildos que abarcan algunos años de finales del siglo XVII y otros de inicios del siglo XVIII, período en el que la cofradía debió contar con gran auge, aunque a mediados de ese siglo no encontramos apenas datos sobre ella en otros archivos, situación motivada por los problemas que a partir de 1697 tuvo con el clero parroquial de san Pedro.

La existencia de un posible pleito facilitó la transcripción de un fragmento de su antigua Regla o de las constituciones que tuvo; pensamos que las debió tener sólo aprobadas por la orden de los dominicos en cuyo templo se encontraba establecida.

Gracias a la transcripción de este texto, se evidencia que en origen la salida de la cofradía se realizaba en las primeras horas del Viernes Santo, para lo cual los hermanos eran convocados antes del amanecer, reuniéndose en la que se denomina “*capilla de afuera*”, construcción que pudo ser un antiguo humilladero localizado en el compás del convento y donde la actual hermandad del Santo Entierro levantó unas dependencias en torno a 1980.

Los hermanos asistentes recibían allí instrucciones y se les proveía el lugar que ocuparían en la salida de la cofradía; en esa capilla aguardaban hasta que los religiosos *les avisaban*, suponemos que una vez terminara la oración matutina.

En el interior del templo tenía lugar una exhortación piadosa o sermón, encomendado a la Comunidad Religiosa; tras esta reflexión se disponía la procesión compuesta por los hermanos que acompañaban al paso del Nazareno con la cruz a cuestas, y, tras él, figuraba el estandarte de la Cofradía en forma de lábaro con dos puntas, que abría el cortejo de las andas de la

---

<sup>13</sup> A. P. S. P., *Libro tercero...*, *op. cit.*, Acta del 1 de mayo de 1856.



Virgen, que era acompañada por los religiosos dominicos, como era usual, para venerar con sus cantos a la dolorosa.

*“Ordenamos que el viernes santo en horas antes de que se dé el día en la capilla de fuera del convento se junten los hermanos y avisados sean por los religiosos, pasen a la yglesia el hermano maior, ofisiales y diputados y los oficios para la processión, y allí por algún religioso se les haga un sermón y acabado este salgan los hermanos y religiosos que dispongan con el redentor con su cruz a cuestras... y tras nuestro pendón que es de dos puntas, la de nuestra Señora con las hachas”<sup>14</sup>.*

Desconocemos en qué momento cambió el día de salida, ya que por el acta de 1692 se entiende que la salida es muy de mañana del Jueves Santo, pues la cofradía no estaba recogida en el momento de los Oficios y permanecía en las calles hasta que la comunidad de religiosos había colocado el Santísimo en el Monumento, suponemos que al filo de mediodía.

Tras la celebración de la procesión, los hermanos celebraban algún acto en los que se consumían bebidas y bizcochos como era usual en otras poblaciones, un día nada apropiado para ello. Si tenemos en cuenta la presencia de mujeres en el cortejo que enseñarían los pies o los tobillos por ir descalzas, nos encontramos ante un cúmulo de despropósitos a tenor de la normativa imperante.

Todo ello dio lugar a una denuncia ante el Ordinario motivada por “*por ciertas envidias*”; está claro que el argumento lo ofrecía el incumplimiento de las disposiciones sinodales y reales.

Desconocemos quién pudo estar detrás de esa denuncia, pero bien pudieron ser el vicario eclesiástico o el mismo regidor, teniendo en cuenta que la cofradía estaba instituida por la poderosa Orden de Predicadores, que contaba en Carmona con familiares de la Inquisición; no era cuestión de enfrentarse a ellos de no estar muy seguros de lo que se denunciaba o del cargo que se ocupaba para poner en la pica a una de las corporaciones con sede en el convento.

*“e como el Provisor que es de este arcobispado denunció en pasado año por ciertas envidias que la ymágenes de nuestro instituto no se guardan*

<sup>14</sup> A. P. S. P., Cuadernillos sueltos. Acta de 1692.

*hasta pasada el Señor en el Monumento, e que algunas mugeres andan descalzas en nuestra procesión, e que se dan agasajos en día santo e para evitar más escándalos y la guardia, acordamos pedir licencia*<sup>15</sup>.

Está claro que el regidor estaba dispuesto a hacer cumplir las disposiciones reales pues Carlos II ordenó al corregidor de Carmona Juan de Mancha que se evitara cualquier escándalo durante las celebraciones de Semana Santa, para lo cual prohibió que las iglesias permanecieran abiertas durante la noche y que las procesiones las recorrieran.

El regidor convino que fuera el juez eclesiástico el que concediera a cada cofradía el día y hora de salida con tal que estuvieran recogidas “antes de obscurecer y del toque de oración”, para evitar que, sobre todo los jóvenes, dieran lugar a escándalos<sup>16</sup>.

La posible intervención de la guardia que se apunta en el texto nos presenta de nuevo al excesivo celo del que harán gala los siguientes regidores, cerrando las tabernas y despachos de vino después del mediodía desde el Domingo de Ramos hasta el de Resurrección.

Los regidores, apoyados por diferentes Cédulas reales, irán controlando toda situación que se prestara a escándalo público, pues “la gente joven y toda la demás viciada con ocasión de la noche”, y hasta se llegó a prohibir la “venta callejera de garbanzos, chochos, alegrías, arropías, alfajores ni otro algún género”.

Durante el siglo XVIII será frecuente que los regidores amenazasen incluso a los comerciantes para que especialmente en las horas en las que transcurriesen las procesiones no se abriesen las tiendas de fruta, las confiterías, los bodegones y las pastelerías, “so pena de cuatro ducados y quince días de cárcel”<sup>17</sup>, y citasen anualmente a los priostes, mayordomos o hermanos mayores de las cofradías para advertirles sobre estas normas y las posibles consecuencias de faltar a ellas los componentes de las hermandades. Gracias a estas citas conocemos los años que efectuaban salida y quiénes ocupaban dichos cargos.

En el acta de 1697 se atisba que las relaciones con la comunidad religiosa no debían pasar por un buen momento, pues el año anterior se tomó la

<sup>15</sup> A.P.S.P., Cuadernillos sueltos. Acta de 1697.

<sup>16</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, A., y GÓNZALEZ ISIDORO, J., *Las imágenes titulares de la cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia*, Carmona, 1983, p. 25 y 26.

<sup>17</sup> A. M. C. (Archivo Municipal), legajo 1061, tiene fecha del 21 de marzo de 1750 y está firmada por el corregidor de Carmona, don Agustín de Uribe y Salazar.

determinación de que los hermanos de luz debían abonar la cera que portaban, pues con seguridad debían solventar el gasto de cera que se regalaba a los religiosos que debían ser bastantes exigentes.

En 1659 ya habían provocado el traslado de la hermandad del gremio de carpinteros a la parroquia porque *“los religiosos les han pedido se obliguen a cosas que la dicha cofradía no puede cumplir aunque tuviese mucho caudal, y por otras muchas cosas protesta”*<sup>18</sup>. Limosna que también pudiera haberse aplicado *“para evitar escándalo”* con los que se vieran perjudicados por pagar por su lugar en la cofradía y los que intentarían salir sin colaborar económicamente.

*“E por los muchos trabajos que recurren cuando la cofradía sale y se han de prever los hermanos e sus oficios, en este año pasado acordamos que se les ynforme d ellos en el lavatorio se les de sédula y se les de zera a quién de la limosna e se le regale suficiente a los religiosos por evitar escandalo como e de costumbre.*

*[...] Asimismo acordamos que el dicho sermón que de antiguo concurría en este monesterio al rayar el día, por habérsenos proibido por la justicia y hacerla por la tarde concluyéndose antes de anochecer e no pudiéndose hacer el sermón del ángel, acordóse con los religiosos e los hermanos hacerlo en raso, e que la ymagen del Redemptor en habiendo salido con la cruz blancxa.... ande las calles que acostumbre e regresando al raso salgan entonces de la capilla de fuera la mujer con su paño e las imágenes de la magdalena y san Juan”.*

El cumplimiento de las ordenanzas que prohibían el deambular de noche y el obligado cierre de los templos la noche del Jueves Santo, motivó con probabilidad un cambio de día y hora, pues hacía inviable que los hermanos estuvieran en la *capilla de fuera* horas antes del amanecer.

Ahora las cédulas y orden de la cofradía se dan a conocer el mismo Jueves antes de la celebración de los oficios. Tras la entronización de la Eucaristía en el Monumento la cofradía se organizará y saldrá. No es ya momento adecuado para realizar el Sermón preceptivo en el interior de la

<sup>18</sup> A.P.C., “Cabildo de la cofradía de San José de la iglesia de San Pedro” .Escribanía de Juan de Santiago.1659, ff626-626 v

iglesia conventual, exhortación que correspondía pronunciar a algún religioso de la casa.

En los primeros años del siglo XVIII el sermón conventual se ha trocado por otro ritual muy al uso en esa época, y que se mantiene con pocos cambios en localidades cercanas a Carmona, como Marchena, Arahál y Alcalá de Guadaíra: el Sermón del Ángel.

Este Sermón o Confortación del Ángel era y es por lo general una composición musical con unos versos que alentaban al Señor a sufrir la Pasión con entereza; aún hoy se realiza en muchas localidades peninsulares y de Latinoamérica, en unión de otro canto conocido como Sentencia de Pilatos o el “mandato”; éste, a modo de saeta, se ha recuperado mínimamente hace unas décadas y se interpreta en Carmona a la salida de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno en la Lonja del templo de San Bartolomé.

El uso de esta práctica estaba tan extendida que en la primera mitad del siglo XVIII que el obispo de Segovia, don Domingo Valentín Guerra (1728-1742), recogió algunas de estas composiciones en su obra *Libro de varias noticias y apuntaciones que dexó escritas, en latín, español, francés e ytaliano*. Pocas variaciones existen entre los textos y usos de las que se conservan en diferentes poblaciones de Córdoba y de Sevilla<sup>19</sup>.

Si en las Reglas primitivas el sermón tenía lugar en el interior del templo, ahora y durante el siglo XVIII, se va a celebrar “*al raso*”, que no sólo denomina a *cielo abierto* sino que con toda probabilidad localiza el acto del Sermón del Ángel frente a la iglesia conventual donde residía, pues aún hoy en día el nomenclátor de Carmona denomina así esa zona como *Raso de Santa Ana*.

Junto con la imagen de la Dolorosa, que acompañaba a la de Cristo, que parece portar una cruz argéntea: “*con la cruz blancxa*”, se han añadido la presencia de una persona que representaba a la mujer Verónica y además dos imágenes: la Magdalena y San Juan, que se unían al cortejo al regresar la cofradía a la zona del Raso, quizás para escenificar con las típicas carreras y movimientos desordenados de las andas el dolor, y concluir creando junto con la Dolorosa una sacra conversación camino del Calvario para terminar de esta forma entrando en el templo. La imagen del Nazareno representaría

<sup>19</sup> ARANDA DONCEL, Juan, La advocación Jesús Nazareno. Pozoblanco, 2007. PADILLA CERÓN, A. “El Sermón de los nazarenos. Una tradición barroca, también en Linares” I Congreso de Historia de Linares Linares, abril de 2008. 209-229

las tradicionales caídas con diversas inclinaciones de las parihuelas tras el descubrimiento del rostro por parte de la Verónica.

En el acta de 1697 queda bien recogido el problema que supuso el que la cofradía trascurriera por las calles de la feligresía de la parroquia de san Pedro, donde se encontraba el convento, pues con seguridad la hermandad conventual no contribuía con la limosna a la parroquia y sus derechos parroquiales, tema que en actas de la hermandad del Rosario del mismo convento se recoge con cierta asiduidad, alegándose privilegios obtenidos por la comunidad dominica: *“y es nuestra voluntad que la dicha cofradía no trascurra en calles que son de la parroquia para no contra dixir a sus presuiteros”*.

Desconocemos el posible itinerario que pudo desarrollar a partir de ese momento, pues el convento de Santa Ana se encontraba en la demarcación parroquial de San Pedro a pesar de estar a las afueras de la población. Esta situación terminó con la procesión externa de Semana Santa, pues sin recorrido por las calles y sin el acto popular del encuentro, estaba claro que en poco tiempo la cofradía estaría abocada a su desaparición, razón por la que la comunidad debió hacerse cargo de ella manteniendo algún tipo de culto y la procesión, si esta contaba con alguna manda testamentaria y querían cobrarla.

En los primeros años del siglo XVIII parece retomarse la procesión que durante algunos años venía celebrándose claustralmente en la fiesta de la Invencción de la Santa Cruz, el tres de mayo, situación que no debía contar con la anuencia de los hermanos, por lo que la comunidad debió hacerse cargo del gobierno de la misma: *“hasta ahora tuvo de hermano maior ha muchos años a un relligioso de ella”*.

La procesión en Semana Santa se retoma nuevamente en 1712, reconociéndose que los años trascurridos sin efectuarla fue una situación dolorosa, *“con mucha aflixión”*, *“por santa obediencia al Prior e frailes”*, pues se reconoce que la cofradía está instituida por ellos *“de quien esta cofradía es”*:

*“Por santana de quien esta cofradía es, ha venido desde tiempo atrás con mucha aflixión y perjuicio para ella no haciéndose su salida, si no es en el día de la santa cruz de maio e por el claustro para no incurrir en pena eclesiástica por la quietud hasta ahora tuvo de hermano maior ha muchos años a un religioso della para evitar ofensas a la religión y por no poderse atender ha de ahora nuebo un hermano maior”*.

Leyendo entre líneas, podemos calcular que esta intervención tuvo como argumento serios enfrentamientos entre la comunidad dominica y la parroquia, correspondiendo, como era habitual en estos casos, la pugna y el desafío a los seglares que en su mayor parte serían feligreses de San Pedro y que convivían con su clero.

Desconocemos los términos del litigio y su desarrollo, si existió oficialmente un pleito, aunque parece aludirse a ello en una posible *pena eclesiástica*, que eran muy usuales hasta que se resolvía en los tribunales eclesiásticos este tipo de disputas o con la consecución de algún privilegio que lo pudiera resolver.

En 1712, casi quince años después “*que se altercaron los hermanos e religiosos del orden con los presuítos de la parroquia*” y que originó la disputa, se nombra un nuevo hermano mayor.

La reorganización de la salida penitencial no estuvo exenta de problemas, pues eran ya muchos los años que no la efectuaba, habiéndose perdido las túnicas “*loberas*” que le eran propias: “*No habiendo hermanos que concurren con sus túnicas de olandilla por haberse suspendido la procesión por las calles*”, razón por la que la cofradía optó por un camino intermedio: la imagen del Nazareno iría acompañado por una soldadesca: “*que salgan los sayones sin las plumas por no aber limosna y sin banderas a acompañar al Señor*”, y suponemos que tampoco las andas debían encontrarse en buen estado, razón por la que se optó por otras más pequeñas: “*saliendo éste [el Nazareno] con su cruz corta se ponga sobre el estrado y la comunidad de religiosos acompañe a su santísima Madre y con las ynsignias y hermanos de la del Dulce Nombre y del Rosario como acuden el día de santa Ana*”<sup>20</sup>.

Las cofradías establecidas en el Monasterio debieron incorporarse en algún momento a una de las más importantes procesiones que tenía lugar en Carmona y en la que la comunidad de Dominicos participaba.

Había sido establecida y dotada económicamente por los fundadores del monasterio, Mateo Castaño y su esposa, el veintitrés de julio de 1523: partía de la Prioral de santa María recorriendo solemnemente las principales arterias de la ciudad y en la que participaban además veinte capellanes a cambio de 700 maravedís. La procesión se dirigiría al convento de Santa Ana, donde tendría lugar la función religiosa, para retomar nuevamente a

<sup>20</sup> A. P. S. P., Cuadernillos sueltos. Acta de 1712.

Santa María. La vigencia de esta procesión queda testimoniada por diversos traslados del documento originario aún en 1772<sup>21</sup>.

Otros cambios afectarán al año siguiente al orden del cortejo de la cofradía del Nazareno de la Humildad: el hermano mayor portará el estandarte, al que se le priva de las cintas a las que irían agarrados un grupo de niños vestidos de ángeles, se les asigna una nueva función “*e que estos aguarden en el estrado cayados e devotamente*”.

Este *estrado* parece ser algún tipo de construcción efímera sobre la que se realizaba parte de la ceremonia, como podía ser el Sermón del Ángel o la retirada del paño que cubría el rostro de Cristo y que descubría la mujer Verónica.

El estrado sería necesario pues no existía en ese momento viviendas o construcciones cercanas que pudieran facilitar suficiente altura para la representación. Estos cambios corresponden a criterios de crear una procesión menos “popular”, acomodándose a las ordenanzas eclesiásticas y estatales, pues se insiste en optimizar el silencio: “*cayados e devotamente; evitándose el vocerío cuando Nuestra Señora de la Piedad se halla con nuestro Xpto.; que las otras imágenes no lleven ningún trompeta*” y que las mujeres “*no anden en medio de los soldados*”.

Son medidas todas que irán encaminadas a “congraciarse” con las nuevas tendencias espirituales y evitar posibles disturbios, razón que puede justificar que se obviara el descubrimiento del rostro del Cristo pues daría lugar al vocerío, aplausos y hasta tiros de escopetas a los que alude el corregidor en 1788<sup>22</sup>:

*“En saliendo la ymagen en su arca no se ponga como hasta hora ningún velo a Ella y que lleve la cruz corta, que el hermano maior lleve nuestro estandarte sin cintas e sin los ángeles, e que estos aguarden en el estrado cayados e devotamente e que las otras imágenes no lleven ningún trompeta ni mugeres y si van que no anden en medio de los soldados, evitándose el vocerío cuando Nuestra Señora de la Piedad se halla con nuestro Xpto.”*

<sup>21</sup> Concierto firmado entre Juan Mateo Castaño y Marina Sánchez de la Vega con algunos capellanes perpetuos de Carmona, Carmona, 23 de julio de 1509. Traslado del 28 de julio de 1772. A. P. C., Escribanía de Diego de Piedrabuena 1772, ff. 245-248. Y nuevamente el 28 de julio de 1772, ante el escribano Diego de Piedrabuena. MIURA ANDRADES, José María, “El convento de Santa Ana de Carmona”, en: *Carmona y su Virgen de Gracia*, Carmona, 1992, s/p. ; MIRA CABALLOS, E.: <https://estebanmira.weebly.com/uploads/7/9/5/0/7950617/procesion.pdf>

<sup>22</sup> A. M. C., lib. 219, 22 mayo y 18 diciembre de 1799.

Dos años más tarde, nos encontramos que ya se han incorporado un grupo de soldados romanos a los sayones, pues “*el capitán de los soldados y sayones donan felpa para dose hábitos de apóstoles y andas para la imagen de san juan e de la Magdalena con miras a que se pretenga el sermón y canto del ángel*”.

Nos llama poderosamente la atención que a lo largo de estas referencias a la salida de la procesión no se alude en ningún momento a su concurrencia al templo Prioral, al que acudían todas las cofradías de penitencia establecidas en las parroquias y que, en cumplimiento de las Constituciones Sinodales del Cardenal Niño de Guevara de 1604, era el espacio donde se controlaba eclesiásticamente el cumplimiento de las Reglas y ordenanzas diocesanas así como la calidad de los hermanos.

En nuestro caso pensamos que por su carácter “conventual” no acudía a Santa María, circunscribiéndose a los alrededores del monasterio y calles aledañas, que ya estaban en la circunscripción de la parroquia de San Pedro, razón que debió provocar diversos enfrentamientos determinando una procesión que se desarrollaba en torno al convento: frente de su puerta principal existe aún hoy una gran explanada.

En ese momento era una zona despoblada, sin apenas construcciones, tan solo un lienzo de muralla que corría desde el humilladero del Cristo de la Sedía hasta el “castillo del Vinagre”, muro que será retirado definitivamente por el Cabildo en 1799, ya que desde mediados del siglo XVIII los vecinos habían venido sacando piedras del muro defensivo para construir un molino en la calle Santa Ana<sup>23</sup>. También “*En otros lugares, como por ejemplo en la zona del postigo, cerca del convento de Santo Domingo, fue el propio Cabildo el que derribó un trozo de la muralla que amenazaba ruina para evitar males mayores*”<sup>24</sup>.

Este progresivo desmonte de los elementos de la muralla creó un nuevo espacio urbano que se ha mantenido inalterable hasta el siglo XIX, en el que diversas industrias crearon allí almacenes. Esta ampliación del Raso permitiría a la cofradía un mayor espacio para recolocar los elementos necesarios para el Sermón, como eran los estrados y las escaleras para subir a ellos, lo que nos indica cierta altura; se van a instalar igualmente unas

<sup>23</sup> A .M. C., lib. 219, 22 de mayo y 18 de diciembre de 1799; NAVARRO DOMÍNGUEZ, José Manuel, “Carmona en víspera de la Guerra de la Independencia”, en: *Carel. Revista de estudios locales*, nº 2, Carmona, 2008, pp. 2673-2716.

<sup>24</sup> NAVARRO DOMÍNGUEZ, José Manuel, “Carmona en víspera...”, *op. cit.*, pp. 2673-2716



estacas -suponemos que debían ser unos caballetes- para depositar las imágenes de San Juan y de la Magdalena, evitando que sus portadores las mecieran durante el sermón:

*“Que habiéndose quedado para el convento y en compás de el un terreno raso donde había muro que de antiguo era, y siendo ahora como es del Orden de N. P. santodomingo se han coloque en él dos estrados con sus escaleras para el sermón y junto a ellos dos estacas para colocar las andas de san juan y la santa y asín no las bailen mientras sea el sermón. Que las ynsignias y los pasos los llevan con cédula como es de costumbre siendo hombres de buen tino y que no salgan del compás ni se acerquen a los guardias.*

Este nuevo espacio que es propiedad de la Orden vendría a solucionar el corto recorrido de la procesión, o al menos del acto central de su salida el Jueves Santo, tal como recogía el acta de 1712: *“Saliendo el Señor por el poco espacio que ahora anda se cante el sermón por el ángel y se hagan las caídas con parcimonia y luego salga la imagen de Nuestra Señora y acabado el sermón rregresen todas las ymágenes a la capilla de fuera e por último entre el Señor en la yglesia con sus hermanos solamente y recen ante al santo sacramento”.*

En el siglo XIX la hermandad parece no celebrar ya ninguno de estos actos pues no se mencionan, ni otras fuentes lo han podido corroborar, pues como hemos indicado el archivo del convento de Santa Ana sufrió fuertemente durante la invasión francesa y su fusión a la del Dulce Nombre le lleva a desaparecer, no quedando noticias de donde fueron a parar sus enseres ni sus imágenes.

## EL ENCUENTRO EN LA HERMANDAD DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS

**L**a Hermandad del Dulce Nombre se encontraba igualmente establecida desde el siglo XVI en el convento dominico, junto a la capilla Mayor; en 1568 los frailes le dieron suelo para que construyeran su

capilla y su bóveda de entierro.<sup>25</sup>

Era una hermandad conformada principalmente por la oligarquía local, como pone de manifiesto que a inicios del siglo XVIII figuren en sus cabildos las más distinguidas familias carmonenses, ocupando el cargo de alcalde de la cofradía el Alférez Mayor de la Ciudad o diversos caballeros de la Orden de Calatrava<sup>26</sup>.

La imagen del Dulce Nombre efectuaba dos salidas procesionales anuales: una penitencial el Viernes Santo y otra de gloria el domingo de resurrección. En la primera de ellas, la imagen del Niño Jesús vestía túnica de cola penitencial y procesionaba sobre un globo terráqueo y a sus pies ángeles y demonios en una lucha bajo la cruz<sup>27</sup>.

En el siglo XIX concurría el Domingo de Ramos con la de la Orden Tercera Servita, suscitando un cruce de denuncias ante el regidor de la Ciudad, pues la del Dulce Nombre alegaba salir de penitencia por un recorrido que mantenía los adornos y las calles alfombradas por la de los terciarios.

La procesión en la mañana del Domingo de Resurrección debió incorporarse en algún momento del siglo XVII o XVIII; desconocemos ese dato y cómo se realizaba. El uso de las imágenes de Jesús Niño para representar al Resucitado vino de la mano de la exaltación eucarística promovida por Trento y su unión con el culto a la Virgen como Madre de Dios<sup>28</sup>.

Si el Viernes Santo la imagen procesionaba con atributos pasionales como la túnica púrpura, la corona y la cruz, en la mañana festiva debía hacerlo con la típica banderola y quizás con un sistema que permitiera verlo como si volara, pues antes de la restauración de la imagen, hoy en el templo parroquial de san Pedro, poseía un orificio en el torso por el que se introdu-

<sup>25</sup> El prior y frailes del convento de Santa Ana se comprometen a cantar una misa solemne por los hermanos del Dulce Nombre todos los Viernes, además de una misa solemne anual el día de la Circuncisión a primeros de cada año. Asimismo, se comprometen a acompañar a la cofradía el Viernes Santo en la procesión de disciplina que hacen con la imagen de Nuestra Señora y que deben ir en dicha procesión al menos doce frailes, todo por un precio total de 6.000 maravedís anuales, pagados de una sola vez el día de Año Nuevo. Y, finalmente, autorizan a la cofradía a romper la pared y hacer capilla donde tengan altar y bóveda. Carta de concierto entre los frailes y la citada cofradía, Carmona, 15 de mayo de 1568. A. P. C., Escribanía de Juan Rodríguez 1568, fols. 479 r-483 v.

<sup>26</sup> MIRA CABALLOS, E., "Cofradías y élite en la Carmona moderna", en: *Isidorianum*, vol. 20, n° 39, CET, Sevilla, 2011, pp. 197-222

<sup>27</sup> MAZA FERNÁNDEZ, F. J., "La semana santa de Carmona a fines del Antiguo Régimen", en: *Revista Semana Santa Carmona*, Carmona, 1993, s/p.

<sup>28</sup> PEÑA MARTÍN, Ángel, "Hanos redimido con se hacer chiquito. El Niño Jesús en las procesiones del Domingo de Resurrección", en: *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 379-385.

cía un perno de dimensiones considerables.

Un estudio de las diferentes procesiones de este tipo que hoy en día subsisten en la península nos avanza una serie de elementos comunes: la imagen de la Virgen va a buscar al Hijo tras el anuncio de algún personaje o de un ángel, se producen carreras con las andas, el Niño Jesús vestido de blanco o simplemente con un sudario o banda corre al encuentro de su Madre, produciéndose en algún espacio diáfano del itinerario el llamado *encuentro* y en el que ambas imágenes se inclinan una frente a otra, entre tiros de fuegos de artificios o arcabuces.

De todos estos elementos sabemos que en el caso de Carmona la imagen de la Virgen se trasladaba desde el convento de santa Catalina de monjas dominicas y situado en el casco antiguo de la población. Las religiosas eran las encargadas de vestir la imagen pues en 1780 se nombra una diputación para que la tuvieran preparada en fecha para la procesión del Señor Resucitado y fuera conducida al encuentro de su Hijo *“con el acompañamiento que se pudiera”*<sup>29</sup>. Se desprende por diversas actas que el encuentro no tenía siempre lugar en la misma zona y era más una eventualidad, pactada o no de antemano:

*“Ya que muchos años no concurren los pasos en el raso ante la nuestra Iglesia donde esperan los religiosos del Convento y decidiose por eso quedar con nuestro muñidor enviar aviso con tiempo a los capellanes sobre el lugar donde la imagen se encontraba, evitándose el disgusto de llegar y no encontrarse a nuestros capellanes y señores al y que en estos años de atrás no acuden ninguno de ellos, por lo que han sido frecuentes en estos años los desencuentros entre los fieles y los hermanos no pudiéndose evitar el escándalo y ocurrir disputas sobre el lugar que se deben ocupar para que Nuestra Señora se halle con nuestro Señor del Dulce Nombre recibirla... y en otra ocasiones estar la comunidad en sus rezos y convites”*<sup>30</sup>.

Tras la procesión de gloria del Niño Jesús de 1787 se produce una convocatoria urgente del cabildo de hermanos por un *“desagradado acontecimiento”*, pues:

*“disponiéndose a salir como anualmente acostumbran con las imágenes del Niño resucitado y de su Madre Santísima, según los Privilegios*

<sup>29</sup> Cabildo del 10 de marzo de 1780.

<sup>30</sup> Cabildo de hermanos, 1781

*y Bulas pontificias, se le había exigido por los oficiales la libra de cera que se ofrece al corregidor de esta ciudad, con varias para ellos y otras medias libras para los aguaciles que acompañaban el paso de la Virgen, a lo que se opuso el Hermano Mayor por no ser costumbre”.*

*Sobre la entrega de la cera como regalía perteneciente a las atribuciones de los sujetos para quienes la reclamaban; todo lo cual debía elevar a conocimiento de la Hermandad para que con oportunidad y según... durante el cabildo se persona un subalterno del juzgado reclamando se le diese la cera por haber asistido a la procesión y estar lejos de la salida del corregidor por estar acompañando a la virgen en sus muchas vueltas y pretendía se le diera la vela igual que a los de su clase se le habían dado, velas que se les había retirado la cera que se les distribuyó para la asistencia a la procesión. el cabildo acordó acudir ante cualesquiera jueces y tribunales. Diligencia: no se hizo reclamación alguna.”.*

A lo largo de los siguientes años debieron volverse a suceder algunos de estos desencuentros entre el poder civil y la hermandad, pues dejó de ser invitada a la del Corpus Christi durante algunos años por el Ayuntamiento, que era el organizador de la procesión.

En 1792 se anota en el acta que con motivo de *“habérsele cursado invitación a la procesión del Corpus Christi por las desavenencias tenidas el pasado año por la procesión de nuestro instituto, no habiéndosele dado cera a algunos oficiales y sólo al señor corregidor y juez de lo civil”*, la hermandad acuerda acudir a la procesión si se le respeta el lugar que le corresponde tras las hermandades sacramentales, dando las gracias al señor corregidor y recordándole donde les correspondía estar para evitar recursos y protestas.

Sobre la imagen de la Virgen que podía intervenir en esta procesión, nos inclinamos a pensar que pudiera ser la misma que veneraba la cofradía de la Humildad, pues en la unión de las dos cofradías en el siglo XIX se parece legalizar lo que de facto se venía viviendo desde tiempo atrás, pues la procesión del Niño Jesús el Domingo de Resurrección parecía usarla: *“pues por ser devotos de esta nuestra imagen los de la cofradía del Señor de la Piedad están ambos muy unidos y estar privada del culto”* o quizás pudiera haber sido al revés y prestar los del Dulce Nombre la imagen.

## Bibliografía

**Aranda Doncel, Juan**, *La advocación Jesús Nazareno*, Pozoblanco, 2007.

**Arias De Saavedra, Inmaculada, y López Muñoz, Miguel Ángel**, “Cofradías y ciudad en la España del siglo XVIII”, en: *Studia Historica, Historia Moderna*, nº 19, Salamanca, 1998.

*El Curioso Carmonense* (Edición de Antonio Lería), Carmona, S&C Ediciones, 1997.

**García de la Concha Delgado, Federico**, en: *Nazarenos de Sevilla*, t. II, Ed. Prensa Española 1997.

**García Rodríguez, Antonio**, *Cofradías de Carmona. De los orígenes a la Ilustración*, Carmona, 1998.

**Ídem**, “Figuras Extravagantes”, *B. H. J. N. C.*, Nº 4, Carmona, 1993.

**García Rodríguez, A., y González Isidoro, J.**, *Las imágenes titulares de la cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia*, Carmona, 1983.

**López Martínez, Celestino**, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañes. Notas para la Historia del Arte*, Sevilla, 1932.

**Maza Fernández, F. J.**, “La semana santa de Carmona a fines del Antiguo Régimen”, en: *Revista Semana Santa Carmona*, Carmona, 1993.

**Ídem**, “Pater Nazarenus”, en: *Revista Lignum*, nº 1, Carmona, 2012.

**Mira Caballos, E., y De La Villa Nogales, Fernando**, *Carmona en la Edad Moderna*, Ed. Muñoz Moya, Sevilla, 1999.

**Ídem**, *La población de Carmona en la segunda mitad del siglo XVIII*, Carmona, 1993.

**Ídem**, “Hermandades en Carmona a finales de la Edad Moderna: una análisis global”, en: *Boletín de las cofradías de Carmona*, Carmona, 2006, s/p.

**Ídem**, “Cofradías y élite en la Carmona moderna”, en: *Isidorianum*, vol. 20, n.º 39, CET, Sevilla, 2011.

**Navarro Domínguez, José Manuel**, “Religiosidad y propaganda política en la Guerra de la Independencia”, en: *XVII Congreso Hespérides*, Aracena, 2004.

**Ídem**, “Carmona en víspera de la Guerra de la Independencia”, en: *Carel. Revista de estudios locales*, n.º 2, Carmona, 2008.

**Padilla Cerón, A.**, “El Sermón de los nazarenos. Una tradición barroca, también en Linares”, en: *I Congreso de Historia de Linares*, Linares, 2008.

**Peña Martín, Ángel**, “Hanos redimido con se hacer chiquito. El Niño Jesús en las procesiones del Domingo de Resurrección”, en: *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2010.

**Ponz, Antonio**, *Viaje por España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1772-92, reed. Madrid, 1972.

**Quiles García, Fernando**, “Una posible obra de Juventud de Ruiz Gijón”, en: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 9, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.



Plano de Carmona, 1868: 1. Ermita del Real; 2. Carmen Calzado; 3. San Francisco; 4. San Bartolomé; 5. Santa Ana; 6. Raso de Santa Ana.



Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. San Bartolomé, hacia 1944.



Paso de Palo Virgen de los Dolores. San Bartolomé, 1911.





CLAUSTROS DEL ANTIGUO CONVENTO DOMINICO DE SANTA ANA - 1957

Vista aérea del Convento de santa Ana. Carmona, 1957



Sermón del Ángel. Hermandad del Nazareno. Arahal, siglo XIX.



Nuestro Padre Jesús Nazareno. Carmona.

# LA SUBIDA A LA COLEGIATA DE LAS HERMANDADES DE JESÚS NAZARENO Y LA VIRGEN DE LOS DOLORES: DILUCIDAR UNA CEREMONIA PERDIDA EN OSUNA

---

Antonio Morón Carmona  
*Profesor e historiador*

## RESUMEN

**L**a Semana Santa de Osuna tiene en la subida a la Colegiata de la Asunción y el encuentro, frente a frente, de los pasos de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Madre y Señora de los Dolores, el momento más emotivo y esperado por sus devotos en la mañana del Viernes Santo.

Dicho encuentro, más que una ceremonia, se produce en el andén del templo y apenas dura los escasos minutos de la *revirá* del paso de la Virgen ante el paso parado de Jesús. A continuación, el paso de Jesús reanudará su estación de penitencia.

Sin embargo, este hecho anual guarda tras de sí una compleja y estrecha relación histórica, pues se trata de dos hermandades diferentes, fundadas en 1576 y 1719 respectivamente, en el antiguo convento de los mínimos de San Francisco de Paula, hoy parroquia de Nuestra Señora de la Victoria.

La convergencia entre ambas, nunca fusión, desde mediados del siglo XVIII hasta la década de los treinta del siglo XX, se producirá en diferentes facetas.

En primer lugar, en la participación de la Virgen de los Dolores en la estación de penitencia de Jesús Nazareno como hermandad “convidada” y, por tanto, en su *Sermón de Pasión*.

En segundo lugar, consecuencia de la anterior, la financiación de los gastos por dicha participación a cargo de los nazarenos, desencadenará algunas desavenencias.

En tercer lugar, la división social de sus juntas de gobierno, acaparando las elites liberales la de Jesús y las conservadoras la de la Virgen, plasmándose en la emulación artística de la primera a la segunda.

El fin de esta vinculación económica, cultural y artística y la supresión del *Sermón de Pasión* por causas desconocidas, ha derivado en el énfasis actual que las juntas de gobiernos y las cuadrillas de costaleros le otorgan a la subida a la Colegiata, más que al encuentro entre sus titulares. El tiempo empleado en dicha subida, que cada año se incrementa, es proporcional al esfuerzo realizado por las cuadrillas en pugna entre ambas, habiendo desaparecido toda presencia religiosa.

**L**a villa de Osuna es la cabecera del señorío que la familia Téllez-Girón poseía en Andalucía. La llegada a la titularidad del condado de Ureña en la persona del IV conde, don Juan Téllez-Girón, en 1531, supuso la transformación de los antiguos símbolos militares, en desuso tras el fin de la reconquista cristiana, por otros nuevos que garantizasen el recuerdo perpetuo de su linaje mediante el patronazgo de instituciones religiosas.

Osuna acogió, entre otras, la fundación de monasterios de diferentes órdenes, como la de los frailes mínimos en la ermita de San Cristóbal en 1549<sup>1</sup>. Desde el último tercio del siglo XVI, por otra parte, van a instituirse por toda la provincia de Sevilla cofradías que, a imitación de la de la capital hispalense, van a dar culto a la Cruz de Jerusalén<sup>2</sup>.

En ese contexto, surge “*la Cofradía de Jesús Nazareno, sita en el Colegio de Nuestra Señora de la Victoria de la Orden del Señor San Francisco de Paula*”;

<sup>1</sup> GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, “Las órdenes religiosas masculinas en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna (siglos XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social”, en: *ARIADNA Revista de Investigación*, nº 21, Palma del Río, 2010, p. 119-126.

<sup>2</sup> GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Estudio histórico-institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (Vulgo “El Silencio”)*, Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla, 1987, pp.28-33.

con regla por el provisor Valdecañas y Arellano el ocho de julio de 1576<sup>3</sup>. En ella se ordenaba que *“haga estación el Viernes Santo entre dos albas o a las oras que fueren avisadas”*<sup>4</sup>.

La Semana Santa de Osuna está lo suficientemente lejos de la de Sevilla, tan a la misma distancia de Córdoba, en el camino obligado de Granada, que de todas estas tierras tiene algo y mucho<sup>5</sup>.

Esta afirmación quedó escrita en una obra cuyos volúmenes recogían, en 1983, la Semana Santa de Sevilla y de su provincia en sus aspectos históricos, artísticos y antropológicos. Ahí se describió por primera vez, con un carácter divulgativo, la subida a la Colegiata de la Asunción y el encuentro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Madre y Señora de los Dolores en la mañana del Viernes Santo:

*“Sube Jesús la calle Luis de Molina, “Las Cuestas del Casino”, por donde lo hacían todas las hermandades para efectuar su estación a la Colegiata. [...]. Ahora, casi a las ocho de la mañana, se desarrollará el ritual del descanso. Junto a cada penitente aparecerá como por ensalmo un familiar portando una cestita con el desayuno. El lugar es siempre el mismo. Sin capillos, aparecen los rostros, más viejos, de los hermanos de Jesús. [...] El menú también es obligado: magdalenas de los conventos de Osuna. Mientras la procesión de la Virgen ha torcido la calle de Abades y se dibuja sobre los colores decididos den un amanecer que ya es día con pleno sol. No se sabe el motivo por el que Jesús y la Virgen se quedan, uno frente al otro, en las puertas de la Colegial y no entran en el templo. Habría que presumir que las exigencias de esta procesión no serían muy gratas a los canónigos. Pero el encuentro es corto, pues Jesús comienza enseguida a descender, mientras las monjitas de la Encarnación rezan tras las celosías. [...] Llega Jesús a la Alameda y el reloj del Ayuntamiento hace sonar las nueve. [...] Cuándo entran Jesús y la Virgen*

<sup>3</sup> JORDÁN FERNÁNDEZ, José Antonio, *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla. Historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2013, pp. 111-122.

<sup>4</sup> Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.), Sección Justicia, Serie Hermandades, leg. 163-B. *“Osuna, Años de 1693/ Pleito que sigue la Cofradía y Hermandad de la Santa Vera Cruz de la Villa de Osuna, con las Hermandades y Cofradías del Dulcísimo Nombre de JHS y Nuestra Señora de las Angustias della, sobre la asignación de días y oras para hacer sus procesiones de Semana Santa”*, s/p.

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel, *“Semana Santa en Osuna”*, en *Semana Santa en Sevilla. Horizonte del duelo y la fiesta*, Vol. II, Sevilla, 1983, p. 117.

*todo se ha consumado, el pueblo, cansado, abandona la tensión a la que ha estado sujeto*<sup>6</sup>.

La subida a la Colegiata de la Asunción de las hermandades de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de Nuestra Madre y Señora de los Dolores se produce por las empinadas cuestas que son las calles Luis de Molina, Cuesta de los Abades y plaza de la Encarnación para finalizar en el andén ante la puerta de la Concepción, también conocida como Puerta de las Cuestas o de los Abades, en una única *chicotá* que ronda los sesenta minutos y supone uno de los momentos más esperados de la Semana Santa de Osuna.

Una vez allí, la fervorosa subida queda concluida por una escueta *revirá* del paso de la Virgen ante el de Jesús, parado desde su llegada, lo que supone un efímero encuentro, frente a frente, de ambas imágenes. El presente trabajo pretende esclarecer los motivos por el que dos hermandades penitenciales diferentes, entre las que distan más de cien años, aunque complementarias en cuanto a sus advocaciones y al templo en que tienen su sede canónica, anualmente se unen para compartir un mismo itinerario en la mañana del Viernes Santo.

A la vez, podremos dilucidar el origen de una antigua ceremonia perdida que ha derivado, a día de hoy, en un momentáneo encuentro y en un gran desayuno que protagonizan los costaleros y los penitentes a cara descubierta, con sus túnicas moradas y negras junto a los pasos, como descanso al gran esfuerzo realizado durante la subida, hecho que constituye uno de los más sorprendentes de la Semana Santa de Andalucía.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII las cofradías que rendían culto a Jesús Nazareno ganaron en esplendor por la incorporación de elementos estéticos del Barroco. En la de Osuna, su consolidación y auge arrancarían con la mudanza desde la ermita de San Cristóbal al nuevo templo edificado en 1607 por los frailes mínimos en el núcleo urbano, en la calle Carrera, donde hoy permanece como parroquia de Nuestra Señora de la Victoria.

A este traslado le seguiría la aprobación de sus segundas reglas, el veinticinco de marzo de 1635<sup>7</sup>, siendo hermano mayor don Jerónimo Ruíz Armeñones. En su capítulo quinto, encontramos la primera mención a la estación

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel, "Semana Santa..." *op. cit.*, pp. 137-139.

<sup>7</sup> Archivo de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna (A.H.J.N.O.), Sección gobierno. *Libro de reglas: Reglas de la Hermandad de Jesús Nazareno*, 1635.

de penitencia: “*que todos los hermanos de esta santa cofradía sean obligados a acudir el Viernes Santo entre dos albas o a las horas que fueren avisados con todos sus adereços para salir en la procesión de la penitencia*”.

Pasados unos años, el dos de mayo de 1652, en la sala capitular del convento se reunieron los frailes mínimos con los cofrades para que “*se les de citio, para hacer y labrar una Capilla con la Advocación de Jesús Nazareno, la cual quieren edificar, y labrar a su costa a la mano derecha [...] hasta la esquina de la pared que sale a la Calle Carrera con el ancho de la dicha Capilla para ser patronos Della, y tenerla por suia perpetuamente, y enterrarse los hermanos que al presente son y adelante fueres de la dicha Cofradía*”.

El cambio de emplazamiento al nuevo templo pudo ser aprovechado para modificar su horario en la estación de penitencia, pues en 1656, don Francisco Ortiz de Málaga, el cura más antiguo de la villa, confirmó su estación el Viernes Santo por la mañana recordando una antigua prohibición de salir de noche, hecho que, por tanto, habría ocurrido anteriormente<sup>8</sup>.

Esta etapa de renovación continuaría con el encargo de la escultura de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que se produciría en el último cuarto del siglo XVII, una obra anónima de la escuela sevillana que se ha adscrito al taller de Roldán<sup>9</sup>, a su hija Luisa Roldán<sup>10</sup> y recientemente se ha vinculado a la órbita de José de Arce<sup>11</sup>.

La ornamentación de la capilla se inició con la construcción de su retablo, uno de los ejemplares más sobresalientes de arquitectura lignaria consagrado al titular de una hermandad penitencial ursaonense. Fue contratado a Pedro García de Acuña, vecino de Osuna, el seis de enero de 1700, con un coste de nueve mil setecientos cincuenta reales de vellón.

Los relieves y las esculturas fueron ejecutados por Pedro Roldán “el mozo”, con un coste de tres mil doscientos cincuenta reales. El dorado y estofado se retrasó catorce años y lo realizó Lorenzo Vallejo, por once mil setecientos cincuenta reales, contratado por Juan López Rivero y Francisco

<sup>8</sup> PASTOR TORRES, Álvaro, “Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, en: *Nazarenos de Sevilla*, t. III, Sevilla, 1997, p. 141.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel, *Guía Artística de Osuna*, Osuna, 1997, p. 56.

<sup>10</sup> PERALES, José María, *Una tarde en el Gólgota al morirte. Itinerario cofradiero por los pueblos de Sevilla*, Sevilla, 1970, p. 250.

<sup>11</sup> MORENO DE SOTO, Pedro Jaime, “La capilla del Nazareno de Osuna”, en: *Osuna Semana Santa 2012*, Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Osuna, 2012, p. 28.

de Paula Sandino, mayordomo y hermano mayor respectivamente, el veintisiete de julio de 1714<sup>12</sup>.

Los libros de las visitas pastorales realizadas entre 1707 y 1712, por su parte, recogían que las rentas de la Hermandad de Jesús Nazareno eran de las más desahogadas, con dos mil cuatrocientos setenta y cinco reales de vellón, cuantía que permitió, por ejemplo, el encargo del retablo descrito. Una información relevante que también aporta las citadas visitas pastorales es que no se constatan representaciones relacionadas con la Semana Santa y protagonizadas por sus imágenes<sup>13</sup>.

El Colegio de Nuestra Señora de la Victoria va a acoger el surgimiento de una nueva corporación a partir de que, desde el convento valenciano del Santo Sepulcro de Quart, se emitiese la patente de erección para una Venerable Orden Tercera de los Siervos de María, el veintiuno de septiembre de 1719, por el entonces prior de los Siervos en la provincia de España. Ese mismo año, fray Francisco Mancera, de la comunidad de los mínimos ursanenses, fue nombrado su corrector.

Poco después, una primera noticia menciona la figura de la Santa Mujer Verónica cuándo María Antonio Vera y Borja redacta su testamento, en 1721, y detalla una serie de donaciones: una camisa de bretaña con mangas, unas enaguas de bretaña, dos sábanas una de “moiler” y otra de cretona para que se hagan manteles y unos vuelos de “olan” con bandas finas para hacer un par de enaguas “*al Niño Jesús de nuestra Señora de dicha cofradía de nuestro Padre Jesús Nazareno*”. Todo ello debía ser entregado “*luego que yo muera [...] al mayordomo o a la persona que cuida (...) la capilla de nuestro Padre Jesús Nazareno y de la mujer Berónica (...) del Collegio de nuestra Señora de la Victoria*”<sup>14</sup>. Con el fin de embellecer los altares que allí había, se cita a la Verónica como cotitular de su capilla, lo que denota la existencia de una escultura cuya devoción comenzaba a surgir.

La consolidación de la Orden Tercera de Nuestra Madre y Señora de los Dolores no llegaría hasta que, el tres de mayo de 1730, se firmase el acuerdo

<sup>12</sup> MORENO ORTEGA, Rosario, “El retablo de Jesús Nazareno. Aportación a la obra de Pedro Roldán el Mozo”, en: *Archivo Hispalense*, nº 222, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla 1990, pp. 191-197.

<sup>13</sup> CANDAU CHACÓN, María Luisa: “Hermandades y cofradías en la Sevilla rural del siglo XVIII el asociacionismo religioso y sus devociones”, en: *Actas de los VII Encuentros de Historia y Arqueología: Gremios, Hermandades y Cofradías*, San Fernando, 1991, pp.122-127.

<sup>14</sup> Archivo Histórico de Osuna (A.H.O.), *Protocolos Notariales. Legajo 588. Antonio Ruiz Picazo, 1721*, ff. 532-539 vto.



fundacional y quedase constituida, por votación secreta, su primera junta de gobierno presidida por don José Núñez Sotoca<sup>15</sup>.

El veintiséis de noviembre del siguiente año, la comunidad de frailes mínimos, encabezada por el fray Tomás Manca, rubricó mediante escritura la cesión del uso de la capilla “*inmediata al púlpito y que llega a la de Sr. Sn. Gerónimo*”, dado el incremento a la devoción a la Dolorosa.

A cambio, la Esclavitud debía respetar las cuatro sepulturas que eran propiedad de fray Francisco Mancera y su familia; encargar a los mínimos al fallecimiento de cada hermano cien misas rezadas, una vigilia, una misa cantada y el oficio de sepultura, todo ello por un valor de doscientos veinte y dos reales; pagar seis reales de limosna cada día del Septenario de Dolores y hacer anualmente un aniversario de Ánimas<sup>16</sup>.

Una nueva visita pastoral efectuada en 1739 volvía a confirmar el saneamiento de las rentas de la Hermandad de Jesús Nazareno, con dos mil seiscientos trece reales anuales, y añade un par de datos sobre su estación de penitencia pues dichas limosnas “*se juntaron con la demanda y las que se dan por llevar los pasos y las insignias en la procesión [...] que se hace el Viernes Santo con Sermón de Pasión*”<sup>17</sup>.

Esta bonanza económica, la cita en plural de los pasos (el de Jesús Nazareno y, al menos, el de la Verónica) junto a la mención de un *Sermón de Pasión*, nos indica la complejidad que había adquirido su estación de penitencia, en el contexto de la gran espectacularidad que los cortejos procesionales adquirieron en toda Andalucía. Por tanto, se puede deducir el momento de inicio de la celebración del *Sermón de Pasión* en Osuna: la década de los veinte y los treinta del siglo XVIII.

El auge de la Orden Servita, por su parte, se plasmará en la renovación del ajuar de su titular que se había recibido con la cesión de la capilla, pues sus devotos costearon una corona de plata como se lee en su inscripción: “*SE HISO ESTA/ CORONA A ĐVO/ SION Đ LOS ĐVO/ TOS AN Đ 1747*”. Se trata de una espléndida obra de plata cincelada que contiene las marcas de su autor, Juan Sánchez Izquierdo, uno de los plateros cordobeses más repre-

<sup>15</sup> MARTÍNEZ AMORES, Juan Carlos, “La Esclavitud Servita de Osuna: hipótesis sobre su nacimiento y erección canónica”, en: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 421, Sevilla, 1994, pp. 37-38.

<sup>16</sup> Archivo de la Hermandad de la Virgen de los Dolores de Osuna (A.H.V.D.O.), *Del origen y constituciones de la V.O.T.*, s.f.

<sup>17</sup> A.G.A.S., Administración General, Visitas, libro n° 1383, f. 40 v.

sentativos del Barroco de la primera mitad del siglo XVIII<sup>18</sup>, el fiel contraste de Bartolomé de Gálvez y Aranda y el de la ciudad de Córdoba.

El canasto tiene forma de gorro invertido donde se abren varias capillas y cartelas, rematadas con cabecillas de ángeles aladas, entre las que se desarrolla una decoración barroca de roleos, motivos vegetales carnosos y ángeles genuflexos. De las referidas capillas y cartelas, parten un total de ocho imperiales.

Destaca en la hornacina central una reproducción de la propia Virgen de los Dolores, en busto hasta las caderas, sobre una peana sostenida por tres niños. Curiosamente, el platero ha invertido el giro de su cabeza, del lado derecho al izquierdo, pero su detallismo llega a plasmar la iconografía de la escultura con sus manos entrelazadas sosteniendo el corazón y el plegado de su túnica.

Contrapuesto a la Virgen se reproduce el Niño Jesús de Pasión, una escultura policromada atribuida a José de Risueño<sup>19</sup>, en posición genuflexa con los brazos extendidos hacia los lados mientras eleva su mirada en actitud suplicante y triste.

Hasta bien entrado el siglo XX se ubicaba dentro del propio camarín de la Virgen<sup>20</sup>, aunque actualmente se halla en el manifestador del retablo mayor del templo, lo que denota su estrecha ligazón a la orden servita. La tercera figura representada es la de San Francisco de Paula, fundador de los mínimos y en cuyo convento se erigieron.

A la valía artística de la corona, pieza imprescindible en la conformación de la iconografía de la dolorosa ursaonense, hay que sumar su importancia documental pues la propia presea se presenta como una declaración de intenciones de lo que será la historia de la recién creada orden tercera servita, labrada en la plata por expreso deseo de sus miembros cuándo la encargaron: su devoción a Nuestra Madre y Señora de los Dolores y al Niño Jesús de Pasión, sus lazos espirituales con los frailes mínimos, representados en San Francisco de Paula, y, de manera llamativa, incluyen una cuarta figura,

<sup>18</sup>MORENO CUADRO, Fernando, *Platería cordobesa*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba Obra Cultural, Córdoba, 2006, pp. 136-141.

<sup>19</sup>MORALES MARTÍNEZ, Alfredo et alii, *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Diputación de Sevilla, 2004, p. 281.

<sup>20</sup> Archivo Parroquia de la Victoria de Osuna (A.P.V.O.), Inventarios 1922-1956, s.f.

la de Nuestro Padre Jesús Nazareno<sup>21</sup>, lo que manifiesta que ya existía una vinculación con sus cofrades al concederle a su titular un lugar en esta emblemática pieza.

Una nueva prueba de la pronta vinculación entre los hermanos de Jesús y los servitas se dará con el acuerdo entre sus hermanos mayores, en 1766, para compartir el coste de un altar portátil de madera (y de un cuarto que se había construido para su almacenamiento), con sus frentes pintados en diferentes colores y adornados con ramos dorados, que los de la Virgen habían construido para ser utilizado en su septenario y que también pretendían usar sus vecinos nazarenos<sup>22</sup>.

El último paso burocrático de los servitas se produjo el ocho de mayo de 1780, cuándo el prior general concedió la licencia para la erección de la Esclavitud de Osuna, a lo que siguió la redacción de unos estatutos para su gobierno, tomando como modelo los de la *“Venerable Hermandad y Orden Tercera de los Siervos de María Santísima de los Dolores de Sevilla”*.

En sus capítulos octavo y noveno se ordenaba el rezo de la Corona Dolorosa todos los viernes y de una fiesta *“con el mayor lucimiento, culto y adorno que sea posible”* el día que se celebran los Dolores de la Santísima Virgen, y, por la tarde, *“habiendo posibilidades”*, se haga *“una procesión para que se gane la Indulgencia Plenaria que está concedida para todos los que van en ella y la siguen”*, por el papa Urbano VIII, haciendo referencia a un texto anterior fechado el veintitrés de febrero de 1739. Ahí se indicaba la fecha de dicha festividad de los Dolores: *“el domingo tercero de septiembre o en la Dominica de Pasión”*<sup>23</sup>. De este modo, se abría la posibilidad de procesionar a la Virgen de los Dolores en los días previos de la Semana Santa.

Durante el siglo XIX la Hermandad de Jesús mantiene la celebración del *Sermón de Pasión*, aunque con algunas variantes. En primer lugar, en las nuevas reglas que se aprobaron en 1824, la procesión seguía siendo el Vier-

---

<sup>21</sup> La veracidad con que el platero reprodujo a la Virgen de los Dolores y al Niño Jesús de Pasión hace pensar que hizo lo mismo con la imagen de Jesús Nazareno, llamando la atención la postura de su brazo izquierdo, levantado y sosteniendo la cruz por la parte superior del *stipes*, diferente a la actual. A partir de la restauración llevada a cabo por don Pedro Manzano, entre 2017 y 2018, y en opinión del historiador don Carlos Fernández Aguilar, la fisonomía de la escultura no habría permitido dicha posición, aunque sí haber portado la cruz a la inversa, abrazando el *patibulum*.

<sup>22</sup> SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, “Un altar de cultos para dos cofradías de Osuna”, en *Semana Santa y Glorias de Osuna 2018*, Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Osuna, 2018, pp. 19-21.

<sup>23</sup> A.H.V.D.O., *Reglas de 1780*, fol. XIII y XXIX.

nes Santo tras el matutino *Sermón de la Pasión*<sup>24</sup>, lo que nos hace deducir que dicha ceremonia se realizaba en el interior del templo.

En segundo lugar, con motivo del informe remitido por el presbítero don Juan José Sánchez al arzobispado sobre el estado en que se encontraban las diferentes hermandades de Osuna, en marzo de 1842, de los servitas de la Virgen describía que tenían la obligación de cumplir todas las reglas establecidas en la parroquial de San Marcos de Sevilla, “*Y acompañar a Ntro. Padre Jesús Nazareno en Procesión de Penitencia. Fue aprobada por el Sr. Provisor y Vicario Gral. de este Arzobispado, e incorporada a la expresada de San Marcos en 8 de Mayo de 1780.*”<sup>25</sup>

En dos comunicaciones emitidas por los servitas a la Hermandad de Jesús Nazareno, el veintisiete de marzo de 1879 y el cinco de marzo de 1894, se les pide que “*nos ceda la sagrada efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno a fin de colocarla en el Septenario*” y para ello se basan en el “*cumplimiento a lo acordado por las Diputaciones de su religiosa Hermandad y la de esta Venerable Orden en 20 de diciembre de 1849*”<sup>26</sup>.

Sin haberse hallado dicho acuerdo, pero teniendo en cuenta su cercanía temporal al informe del presbítero don Juan José Sánchez de 1842, se vislumbra cómo en el segundo cuarto del siglo XIX se encontraba consolidada una estrecha relación bidireccional entre ambas corporaciones, hasta el punto de solicitar la propia escultura de Jesús para presidir el septenario de la Virgen o que ésta acompañase al primero en su estación de penitencia.

Una nueva misiva, emitida desde la Hermandad de Jesús siendo su hermano mayor Manuel Tamayo, el doce de junio de 1889, revela el motivo de la unión anual entre ambas corporaciones durante su estación de penitencia: “*hace mucho tiempo comprendieron los hermanos de esta Cofradía, ganaría notablemente la procesión que por estatutos sacan el Viernes Santo de mañana, cambiando su efigie de la Soledad, con poco mérito artístico, por la Dolorosa de la misma Victoria a la que da culto otra Hermandad, cuya efigie es de gran mérito y a la que el pueblo siempre ha profesado particular afecto y devoción. De acuerdo los representantes de ambas Hermandades, un año, sin poder fijar cuál, hicieron la sustitución; y fue tan aplaudida, que, decaída entonces el espíritu religioso, a consecuencia de acontecimientos políticos, lo he-*

<sup>24</sup> PASTOR TORRES, ÁLVARO, “HERMANDAD DE NUESTRO PADRE...”, *OP. CIT.*, P. 141.

<sup>25</sup> A.G.A.S. Justicia, Hermandades, leg. 94.

<sup>26</sup> Archivo de la Colegiata de Osuna (A.C.O.), Sección Hermandades, Sin título, s/f.

*cho tornó por milagro, y aparecieron entonces los hermanos y devotos a Jesús y María con entusiasmo indescriptible*". A partir de este esclarecedor relato, intentaremos afinar cuándo y qué motivos provocaron la convergencia, en ningún momento fusión, de las dos hermandades, que trasciende, como veremos más adelante, de la estación de penitencia del Viernes Santo.

En 1842 ambas corporaciones procesionaban conjuntamente y, siete años después, habían firmado el acuerdo que las vinculaban en aspectos culturales. Al tener en cuenta que la misiva redactada por los hermanos de Jesús, en 1889, recoge una imprecisa referencia temporal ("*hace mucho tiempo [...] un año, sin poder fijar cuál*"), ésta podría remontarse a finales del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX, tiempo suficiente para olvidar lo acontecido.

Si se toma como referencia la fecha de 1842, cien años atrás supondría aproximarse al momento en que los devotos de la Virgen de los Dolores encargaron su corona al platero Juan Sánchez Izquierdo, en 1747, en la que mandaron incluir la efigie de Jesús Nazareno.

Este detalle delata la vinculación que ya se había fraguado entre los hermanos de Jesús y los servitas de la Virgen, durante los veintiochos años que distan desde la aparición de éstos al encargo de la referida corona. Los nazarenos, por su parte, en 1889 reconocían "*que el pueblo siempre ha profesado particular afecto y devoción*" a la Virgen de los Dolores y, a mediados del siglo XVIII, gozaría de mayor fervor que Jesús Nazareno<sup>27</sup>.

Dicha devoción justificaría que el surgimiento de la Venerable Orden Tercera Servita fuera aprovechado, hábilmente por los de Jesús, para sustituir su titular mariana, la Virgen de la Soledad, una advocación difundida por los frailes mínimos que calificaban "*con poco mérito artístico*", por la soberbia escultura de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, de la que García de Córdoba en 1746 describía como "*efigie de tan maravillosa hermosura, que se duda si la ay igual en estos Reynos*".

Con ello, consiguieron aumentar el esplendor religioso y social al incorporarla a su estación de penitencia y, por tanto, a su *Sermón de Pasión*. A su vez, los servitas vieron en el acercamiento a Jesús una manera de consolidarse, debido a la dilatada duración que discurre desde la emisión de su patente, en 1719, hasta la redacción de sus reglas en 1780, al calor de una hermandad poseedora de elevadas rentas anuales.

<sup>27</sup> A.C.O., Sección Hermandades: según un papel suelto, en 1879 contaba con quinientos hermanos superando en número a la de Jesús Nazareno.

Si bien dichas reglas no contemplaban la realización de una estación de penitencia, se deduce que la posibilidad que tenían de procesionar a su titular la Dominica de Pasión pudo quedar consolidada frente a la otra de realizarla en septiembre, por lo que a partir de 1780 y antes de 1842 la Venerable Orden Tercera de Siervos estaría incorporada a la Semana Santa.

Apenas se encuentran referencias sobre la celebración del *Sermón de Pasión* en Osuna. Sí permanecen una serie de recibos, desde 1855 a 1933, como pago a los sacerdotes que lo realizaron: en 1856 se pagaron 160 reales al presbítero Miguel Rodrigo por el sermón del Viernes Santo; dos años después 400 reales al “*cura de Aguadulce por el Sermón del Viernes Santo, con inclusión de los gastos de traída y vuelta*”; entre 1859 y 1861 los sermones de la novena y del Viernes Santo corrieron a cargo del sacerdote don Juan Calambe; en 1871, otros 160 reales al presbítero don José Martínez; en 1872 y 1873 el Sermón recayó en Juan José de Burgos Luque; en 1875 y 1876 en Juan Antonio Martín Sánchez, capellán de la Victoria, realizándose en el interior del templo; al año siguiente volvió a correr a cargo del citado Juan José de Burgos; en 1914 lo predicó el párroco Rafael García Luque y, el último que se ha encontrado, corresponde a 1933, año que no hizo estación de penitencia por la inestabilidad política de la II República, aunque el *Sermón de Pasión* fue predicado en el interior del templo por don Francisco Javier Govantes García.

Es este un prolífico personaje de la Semana Santa de Osuna pues, entre otros, ocupó el cargo de hermano mayor en la Virgen de los Dolores entre 1901 y 1905, realizó el diseño de su actual manto procesional, que bordaron las monjas clarisas y se estrenó en 1923, fue párroco de Nuestra Señora de Consolación entre 1911 y 1941, año de su fallecimiento, y arcipreste de la villa.

Se desconocen los textos que se emplearían en el *Sermón de Pasión*, aunque es de suponer, como en otras ciudades se recitaban, serían piezas dramáticas inspiradas en el teatro de los Misterios del siglo XV, en los *evangelios apócrifos*, en los de la Virgen, en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, así como en tradiciones poco admitidas por la autoridad eclesiástica como la Verónica<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, “Cortejos y representaciones en las hermandades de Jesús Nazareno en Andalucía Occidental”, en *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, p. 125.

El escenario de su celebración, sin duda, era el andén de la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, ante la Puerta de las Cuestas, templo principal de la villa a donde las cofradías acudían a realizar su estación de penitencia<sup>29</sup>.

El cortejo que componía el desfile procesional de la Hermandad de Jesús Nazareno, aparte de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, se conoce gracias a un *“Inventario de las cosas de Nuestro Padre Jesús de Nazareno, Sn Juan y La Beronica”*<sup>30</sup> en el que se describe el ajuar de estas efigies: *“de Sn Juan una camisa la sotana y la capa, las cayda. La Beronica, su bestido y los Santos Rostros, y un belo y sus cayda”*. Un segundo documento lo completa: *“Objetos que faltan del Invº de 1849”*, el cual revela la fecha del anterior, y añade *“una saya de la Beronica y una toca”*<sup>31</sup>. Existe otro *“Inventario que hoy ha de hacerse en la Capilla de N.P. J.N. y de lo que contiene el cuarto”*<sup>32</sup>, que recoge que allí estaban *“dos efigies una de Sn. Juan y otra de la Verónica (...) un águila de madera y dorada que servía a Sn. Juan [...] dos peanas para el uso de San Juan y la Verónica completas de todo lo necesario”*.

Aparecen, por tanto, dos esculturas que eran de candelero para vestir, existiendo la de la Verónica al menos desde 1721 como se indicó líneas arriba, que procesionaban en la mañana del Viernes Santo en sus andas o peanas que contaban con caídas o faldones y era portadas a horquillas.

Un tercer inventario del año 1869, figurando como hermano mayor y mayordomo don Francisco Fernández Caro y don Manuel Tamayo, recogía *“dos urnas nuevas una para Sn Juan y la otra para la Beronica [...] una Berónica de armazón [...] las caídas del trono, la de Sn Juan y la Verónica, ropa de Sn Juan y la Verónica con sus diademas”*<sup>33</sup>.

Pasado menos de una década de este estreno, se interviene sobre la propia escultura, de modo que el carpintero don Manuel Holgado recibió la cantidad de 67 reales por *“el arreglo de la Mujer Verónica con tela com-*

<sup>29</sup> Periódico local *El Ursaonense*, nº 77, 30 de marzo de 1884. En este año, realizaron su estación de penitencia las hermandades de la Humildad y Paciencia, Jesús Caído, Dulce Nombre, Jesús Nazareno, la Virgen de los Dolores y las Angustias.

<sup>30</sup> A.C.O., Sección Hermandades, *Inventario de las cosas de Nuestro Padre Jesús de Nazareno, Sn Juan y La Beronica*, s/p.

<sup>31</sup> A.C.O., Sección Hermandades, *Objetos que faltan del Invº de 1849*, s/p.

<sup>32</sup> A.C.O., Sección Hermandades, *Inventario que hay que hacerse en la capilla de N. P. J. y de lo que contiene el cuarto*, s/p.

<sup>33</sup> A.C.O., Sección Hermandades, *Inventario que hay que hacerse...*, op. cit. s/p.

*prada al efecto*” en 1878. El referido carpintero, ese mismo año, estaba también ayudando al escultor marchenero don Martín Ojeda en la talla del nuevo cuerpo para la escultura de Jesús Nazareno<sup>34</sup>.

La última noticia escrita que hace referencia a San Juan Evangelista y a la Santa Mujer Verónica es un curioso manuscrito fechado el veintisiete de marzo de 1879<sup>35</sup>, emitido desde la Insigne Iglesia Colegial por Francisco Sierra Sánchez, su párroco entonces.

A él se dirigen los cofrades para que autorizase la licencia para celebrar “*la procesión de N. P. Jesús Nazareno el Viernes Santo a las cinco y media de la mañana*”, desglosando en cuatro cláusulas el modo en que se debía realizar.

La primera prohíbe salir de la iglesia después de la hora indicada y fijaba el regreso de “*todas las S. S Efigies a las diez de la mañana*”. A continuación, la segunda advertía sobre la seriedad y compostura que debían guardar los hermanos que formasen la procesión. La tercera obligaba a realizar un acuerdo escrito entre los hermanos mayores de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores para “*prevenir la falta de unidad en el régimen de la procesión [...], la duración de las posas o paradas [...] y se atemperen a ello en el curso de la procesión*”. La cuarta y última pretendía evitar “*que no se produzcan los excesos irreverentes experimentados otros años en la conducción de los pasos San Juan Evangelista y la Santa Verónica*”, para lo que se pedía fueran “*llevados por cofrades mayores de treinta años y de la más reconocida devoción*”.

Dicha petición apunta, directamente, al protagonismo que había adquirido la presencia de San Juan y la Verónica, durante la celebración del *Sermón de Pasión*, de manos de los cofrades más jóvenes y acaparando la algarabía del público presente: San Juan acudiría a prisa a avisar a la Virgen de la presencia de su Hijo cargado con la cruz y la Verónica, después, enjugaría el rostro sudoroso y ensangrentado de Jesús.

Desconocemos si se logró mantener el orden en los penitentes, el ritmo en la procesión, una distancia prudencial entre los tronos de Jesús y la Virgen y si los de San Juan y la Verónica protagonizaron el *Sermón de Pasión* con espíritu de recogimiento. Sin embargo, la tercera cláusula sí se realizó, pues Rafael García Luque, hermano mayor de la Virgen, el diez de abril,

<sup>34</sup> MORÓN CARMONA, Antonio, “La renovación estética de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno en el último tercio del siglo XIX”, en: *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla y la Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2015, pp. 180-183.

<sup>35</sup> A.C.O. Sección Hermandades, *Sin título*, s/p.



respondía a su homónimo de Jesús Nazareno *“aceptando el combite que V. se ha servido hacerme [...], le comunico que nos pondremos de acuerdo para celebrar la procesión, extendiéndose el documento oportuno en la sacristía de la Victoria una hora antes de la salida de la misma”*.

En este momento, es necesario retomar el relato de la misiva del doce de junio de 1889 para descubrir los diversos vínculos que se daban entre la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y los servitas de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, en ocasiones nada cordiales.

El hermano mayor de Jesús, Manuel Tamayo, continuaba así: *“como a lo próspero sucede venir lo adverso, cual a la satisfacción el disgusto, se dice de público que no tardaban en aparecer entre ambas Hermandades frecuentes rencillas, de modo que, más de una vez, quisieron los Dolorosos retirar de la procesión la hermosa efigie pero, intervinieron los más sesudos y no sacaba parte el enemigo. Comprendiendo [...] lo conveniente que era conservar mutua concordia para perpetuar lo que viene sucediendo, [...] por ello, resolvieron celebrar un acuerdo el cual firmaron”*.

La cuestión económica que se vislumbraba en la relación entre ambas hermandades queda ahora corroborada como base a dicho acuerdo que, a pesar de no citar su fecha, podría tratarse del mismo de 1849: *“entre otras cosas, la Hermandad del Nazareno convidaría anualmente a la Dolorosa, para que, con la efigie de su devoción, asistiera el Viernes Santo al acto de procesión, abonando aquella a esta los gastos o impensas que le ocasionaría el acompañamiento”*.

Los cofrades de Jesús Nazareno, al recordar a la Hermandad de la Virgen de los Dolores el acuerdo establecido entre ambas, mostraban su disconformidad ante los pagos que le eran exigidos *“pues es muy fácil y dulce disponer, y que otro abone”*, aseveraban.

La incorporación de los servitas a la estación de penitencia de la Hermandad de Jesús Nazareno a modo de invitada haría que aquellos se vieran exentos, lógicamente, del pago de sus gastos que correrían a cuenta de su anfitrión.

Sin embargo, el intento de inclusión de otros diferentes provocaría el enfado y desavenencias entre ambas corporaciones, hecho que detallaba el hermano mayor de Jesús, Manuel Tamayo: *“llevaban en hombros la urna donde iba colocada su efigie, cual en todas las procesiones era costumbre. Después hicieron un nuevo trono conducido por hombres asalariados, y en el trans-*

*curso de diez o doce años nada exigieron por este nuevo gasto a la Hermandad Nazarena, pero introducen luego en la procesión, sólo para ellos, una banda de música, y entonces, para abonar este otro gasto, piden se les dé el importe de la conducción del trono, lo que se les negó [...] hace de esto nueve años”.*

En abril de 1889, unos meses antes de la misiva de junio del mismo año, el hermano mayor de Jesús era Jerónimo Alcázar y, como era costumbre, invitaba por escrito a los servitas para que *“concurra a la procesión de Ntro. Padre Jesús Nazareno el Viernes Santo de mañana”* y les recordaba su obligación de *“pagar la cuarta parte del costo que tenga la llevada del paso de Ntra. Madre y Sra. de los Dolores, según lo prevenido en cuarta orden de la fecha diecinueve de marzo de 1880”*.

Tanto Jerónimo Alcázar como Manuel Tamayo, en abril y junio respectivamente, se atenían al acuerdo del referido año de 1880, por el cual los hermanos de la Virgen afrontarían el pago de la cuarta parte del coste de sus costaleros, mientras que el resto del montante recaería en los de Jesús Nazareno.

A doscientos cincuenta reales ascendió *“los escritos hechos en el expediente gubernativo eclesiástico promovido por el Hermano Mayor de la de Ntra. Señora de los Dolores”* que, curiosamente, tuvo que sufragar la Hermandad de Jesús al abogado y al escribiente en dicho año de 1880. El pago de una parte de los costaleros y el de la banda de música, después, había provocado el enfado en la Hermandad de Jesús.

Una serie de recibos sueltos a cargo de los nazarenos, desde 1894 hasta 1905, ratifica que se estaba cumpliendo el acuerdo: *“42 reales que abona la Hdad. de Ntra. Sra. de los Dolores por la cuarta parte que le corresponde de la llevada del trono de la Virgen”*.

Sin embargo, los dolorosos no parecían dispuestos a seguir acatando este pago y acudieron al Arcipreste, Eutimio Holgado, y al Provisor Ramón Mauri, quienes *“les aconsejó dejasen quieto el asunto”*. De nuevo insistieron, confiados en llevar la razón por su condición de invitada, e iniciaron un recurso ante el Provisor pero la respuesta fue contraria obligándoles a correr *“en parte del costo de conducción del trono”*.

Lejos de aceptar este nuevo revés, el Viernes Santo de 1889 se acercaba estando los ánimos de los servitas encrespados ya que, según recogió Manuel Tamayo en la carta del mes de junio, *“promovieron tal conflicto”* por lo que *“para evitar tomar participación el vecindario, se recurrió a las autorida-*

*des civiles y eclesiásticas*”, reconociéndose, finalmente, que la Hermandad de Jesús Nazareno venía cumpliendo el pago de cuánto se le obligó mientras que *“la Hermandad Dolorosa está falta de recursos”*.

Efectivamente, el pago de la música había recaído en los nazarenos mucho antes de 1880, pues sendos recibos de 1861 y 1862 se refieren a *“la asistencia de la capilla y charanga a la procesión”*. Incluso en 1878 aparece otro gasto diferente: *“por haber repartido la cera en la procesión a los hermanos de las cofradías de Ntro. P. J. y Ntra. Señora de los Dolores”*, lo que da la razón a los de Jesús en palabras de Tamayo: *“hace tiempo desean los hermanos Dolorosos, les costeen los Nazarenos; a pesar de que, toleran cuáles quiera otra cosa que introducen”*.

La convergencia de las hermandades de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de los servitas de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, por tanto, se produce desde tres perspectivas: una cultural, en la estación de penitencia en la mañana del Viernes Santo y en su *Sermón de Pasión*; otra económica, al delegar la responsabilidad de sus gastos en los de Jesús, y una tercera social pues la de Jesús era controlada por la alta burguesía terrateniente, enriquecida tras la caída de la casa ducal, que en los medios políticos se movía en las filas del Partido Liberal, y la de la Virgen contaba con su mayor apoyo entre los grupos conservadores carlistas<sup>36</sup>, con la consiguiente rivalidad o pique entre ambas.

Este hecho se reflejará en la adopción de un mismo estilo artístico a partir de que, el veinticinco de enero 1874, se presupueste un trono para Nuestro Padre Jesús Nazareno a don Luis García en cuyas cláusulas se especificaba que *“será hecho con las mismas dimensiones, condiciones y talla que el de Nuestra Madre y Señora de los Dolores con la diferencia de que la talla sea de madera exceptuando los querubines que serán de pasta como los del antedicho trono”*.

El gravante comparativo queda al descubierto cuándo se pedía en el contrato que *“la moldura que corre alrededor de los calados será de madera y de una forma bonita y elegante y en todo diferente a la otra y de más lucimiento”*<sup>37</sup>.

Ambos tronos supondrán un cambio significativo respecto a las urnas o tronos anteriores, no sólo en sus hermandades sino para el resto de co-

<sup>36</sup> RAMÍREZ OLID, José Manuel, *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, t. II, Ayuntamiento de Osuna, 1999, pp. 762-764.

<sup>37</sup> A.C.O., Sección Hermandades, *Condiciones del presupuesto de trabajo del trono de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, s/p.

fradías de Osuna. El estilo neoclásico y el ser portados mediante horquillas quedarán relegados para colocar las trabajaderas en el interior de una mesa, quedando los costaleros ocultos tras los faldones, que llevarán sobre sus hombros.

Otras novedades se refieren a su estilo neobarroco de ascendencia romántica, y la aparición de la iluminación mediante candelabros rematados por tulipas de cristal colocados a distinta altura, en las esquinas y alrededor de la canastilla<sup>38</sup>.

Un par de coincidencias estilísticas más se dan entre ambas corporaciones: en el escudo del faldón delantero, que bordaron las monjas clarisas empleando la misma orla, y en el estandarte para los entierros de los hermanos, con idéntica silueta y adorno mediante galones.

El gran fervor que suscitan Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores, sobrepuesto a sus encuentros y desavenencias, quedará plasmado por los pinceles de anónimos pintores locales en la segunda mitad del siglo XIX. En tres obras aparecen representados conjuntamente y su composición comparte el mismo esquema.

El monasterio de madres carmelitas de San Pedro, ante el que discurren cada Viernes Santo, posee una pintura de gran formato del Encuentro en la Calle de la Amargura. Sobre un paisaje llano y terroso, con celaje gris y atormentado, camina Jesús cargando la cruz, ayudado por Simón de Cirene, cuándo se encuentra con su Madre. Dicho encuentro se manifiesta al tocar Jesús, tierna y compasivamente, el hombro de María a la vez que Ella entrelaza sus manos sobre su pecho ante tan angustioso trance. Tras la Virgen se sitúan, llorosos, San Juan Evangelista que sostiene un pañuelo, y otra María sin atributos que la puedan identificar.

En el mismo monasterio existe otra pintura con la misma temática, pero de menor formato y, probablemente, del mismo autor. Con el mismo paisaje y empleando la misma paleta de colores, su diferencia está en que las figuras de San Juan y la otra María han sido suprimidas.

La tercera y última pintura fue recibida como donación en la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria en 2017. Igualmente, de gran formato y cronología coetánea, ahora su autor ha simplificado el paisaje y el cielo

<sup>38</sup> En septiembre de 2018 pudieron recuperarse parte de los respiraderos de Jesús, que se encontraban en un anticuario, y en mayo de 2019 la Virgen de los Dolores protagonizó un *Via Matris* extraordinario, como motivo de su III centenario fundacional, volviendo a ser portada con horquillas en su “urna” o trono neoclásico.

pues apenas se distingue una gran mancha casi negra. Resalta sobre ella el encuentro de Jesús Nazareno con su Madre dolorosa, únicas figuras en esta obra, a la que intenta abrazar con su mano derecha.

En esta serie de pinturas, la representación de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores se ha idealizado pues la posición de sus esculturas (ambas giran sus cabezas hacia la derecha), dificulta la convergencia entre ambas. El pintor resolvió esta circunstancia invirtiendo el giro de la Virgen e, igualmente, adelantando el brazo derecho de Jesús para alcanzar a su Madre.

Las tres comparten idéntica iconografía: en las dos de San Pedro, Jesús viste túnica azulona con corta cola y bordados en el cuello, mangas y en la parte inferior hasta por debajo de las rodillas; porta corona de espinas y la cruz es redonda y arbórea rematada con casquetes dorados. La Virgen de los Dolores presenta manto azul y saya roja anudada a la cintura con una lazada, los mismos colores de su terno procesional, enmarcando su rostro en una monjil toca blanca entreviéndose el inicio del cuello. Su ropaje también presenta bordados, perimetrales en el manto y en el frente de la saya. A la segunda pintura de San Pedro se le han sobrepuesto una corona imperial y potencias de platería. En la de la Victoria, la túnica de Jesús ha cambiado al color rojo y la cruz es cepillada y cuadrada, mientras que la Virgen se mantiene igual, habiendo añadido el pintor corona imperial y potencias doradas.

El recibo de pago por la celebración del *Sermón de Pasión* en 1933, mencionado líneas arriba, puede que coincida con la última vez que se realizó o, como mucho, se organizaría pocas más hasta su desaparición. A ello tuvo que contribuir la corriente antirreligiosa presente durante la II República y el desarrollo de la guerra civil.

Las esculturas de San Juan Evangelista y la Santa Mujer Verónica quedarían sin uso ni culto hasta que la contienda cambió la suerte de la segunda. La profanación y quema de gran parte del patrimonio religioso de la parroquia de San Marcos de la vecina localidad de El Saucejo, otrora perteneciente al señorío de los Téllez-Girón, hizo que desapareciera su Virgen de los Dolores. Para reponerla, el párroco Manuel Fernández se hizo con la Verónica de Osuna, en 1936, que fue adaptada para convertirse en la nueva Dolorosa. No obstante, el resultado no fue afortunado y, en 1947, fue sustituida por la actual tallada por Castillo Lastrucci.

Desde entonces quedó en el olvido en unos almacenes parroquiales hasta que otro párroco, don José Isorna Jiménez, la restauró en 1987 y le dio la advocación de Nuestra Señora del Amor en su Soledad<sup>39</sup>, procesionando la madrugada del Viernes al Sábado Santo, si bien es cierto que no goza de mucha devoción.

La antigua Verónica de la Hermandad de Jesús Nazareno es una escultura en torno a un metro y cincuenta centímetros de altura, anónima y fechable en el primer cuarto del siglo XVIII, de discreta calidad. Muestra su rostro en posición frontal, con los párpados entornados, la mirada baja y la boca cerrada reflejando un sentimiento de honda tristeza. La policromía que presenta no es la original y cuenta con un par de juegos de manos, unas entrecruzadas y otras sueltas, resultado de las intervenciones a las que ha sido sometida.

Durante las obras de rehabilitación de la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria en 1996, la escultura de San Juan Evangelista y la de Simón de Cirene, que se encontraban en el coro alto de la capilla de Jesús Nazareno (esta última en estado deplorable) fueron destruidas.

La subida a la Colegiata de las hermandades de Jesús y la Virgen continuó desde que los desfiles procesionales se reanudaron a partir de 1939, con el final de la guerra civil. El fervor del nacional-catolicismo de la posguerra ha quedado en la memoria de los mayores y plasmado en diversas fotografías con las calles abarrotadas de ursanenses y cientos de penitentes tras los pasos de Jesús y la Virgen, en mayor número con Jesús, sosteniendo sus cruces por el *patibulum*.

La fuerte emigración sufrida en Osuna durante las décadas de los sesenta y setenta hizo del Viernes Santo la fecha ineludible para que muchos volvieran y se reencontraran con su pueblo, su familia y su fe, hasta el final del siglo.

Una costumbre de algunos penitentes, casi desaparecida hoy, era realizar media estación de penitencia con cada hermandad: desde el templo hasta concluir la subida a la Colegiata se acompañaba a Jesús, con túnica y capillo morado; y en su parada se cambiaban al negro de la Virgen para continuar con Ella hasta encerrarse. También podría realizarse en orden inverso o, incluso, sin cambiarse de túnica.

---

<sup>39</sup> SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, *Patrimonio histórico-artístico de El Saucejo*, Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de El Saucejo, 2008, p. 136.

La llegada a la Colegiata, aunque ya no se realizase el *Sermón de Pasión*, se aprovechó como un momento idóneo para el descanso de los penitentes y, especialmente, de los costaleros, lo que favoreció la realización espontánea de un desayuno, a cara descubierta y junto a los pasos, en la que los familiares proporcionaban aldeanas, magdalenas, bizcochos, bocadillos, café o aguardiente.

El siglo XXI ha dado todo el protagonismo a las cuadrillas de costaleros y a la subida a la Colegiata, más que al encuentro de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores. Tras la última *chicotá* en la calle Carrera, los pasos se paran enfilando el inicio de la cuesta Luis de Molina, hacia las ocho y nueve de la mañana respectivamente, para que los costaleros tomen fuerzas. Suena la marcha Hermanos Costaleros tras la Virgen como señal de lo que está por acontecer.

A la altura del monasterio de la Encarnación, los rayos del Sol bañan el rostro de los titulares y supone un instante de gran plasticidad y emoción. Con la marcha Alma de Dios, el paso de Jesús hace un último alarde de fuerza, con un andar lento y con pasos hacia atrás, hasta parar ante la Puerta de las Cuestas de la Colegiata. Empieza, entonces, su desayuno.

Mientras, continua la subida de la Virgen y ante el discurrir del citado monasterio de la Encarnación se oye la marcha Encarnación Coronada, entonando los costaleros el avemaría al son de la música a la par que ralentizan su caminar con mecidas y pasos también hacia atrás.

Pocos metros restan hasta llegar al paso de Jesús ante el que se encara durante su *revirá*, apenas unos segundos, y se para frente a él. Instantes después, suenan las campanas de los diputados de Jesús para reorganizar sus filas de penitentes mientras los de la Virgen están en pleno desayuno. Son más de la diez de la mañana.

La subida a la Colegiata se ha desarrollado, en cada hermandad, durante más de sesenta minutos en una sola *chicotá*. Ese es el comentario durante el desayuno, cuánto ha tardado Jesús y cuánto la Virgen, cuál más, para intentar superarla el año siguiente. La fe medida por la fuerza de unos hombres.

## Bibliografía

**Candau Chacón, María Luisa**, “Hermandades y cofradías en la Sevilla rural del siglo XVIII el asociacionismo religioso y sus devociones”, en: *Actas de los VII Encuentros de Historia y Arqueología: Gremios, Hermandades y Cofradías*, San Fernando, 1991.

**García de la Concha Delgado, Federico**, *Estudio histórico-institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (Vulgo “El Silencio”)*, Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla, 1987.

**García de la Concha Delgado, Federico**, “Cortejos y representaciones en las hermandades de Jesús Nazareno en Andalucía Occidental”, en *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*, Diputación Provincial de Córdoba, 2015.

**Gutiérrez Núñez, Francisco Javier, y Hernández González, Salvador**, “Las órdenes religiosas masculinas en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna (siglos XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social”, en: *ARIADNA Revista de Investigación*, nº 21, Palma del Río, 2010.

**Jordán Fernández, José Antonio**, *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla. Historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2013.

Martínez Amores, Juan Carlos: “La Esclavitud Servita de Osuna: hipótesis sobre su nacimiento y erección canónica”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº 421, Sevilla, 1994.

**Morales Martínez, Alfredo, et alii**, *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Diputación de Sevilla, 2004.

**Moreno Cuadro, Fernando**, *Platería cordobesa*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba Obra Cultural, Córdoba, 2006.

**Moreno de Soto, Pedro Jaime**, “La capilla del Nazareno de Osuna”, en: *Osuna*



*Semana Santa 2012*, Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Osuna, 2012.

**Moreno Ortega, Rosario**, “El retablo de Jesús Nazareno. Aportación a la obra de Pedro Roldán el Mozo”, en: *Archivo Hispalense*, nº 222, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1990.

**Morón Carmona, Antonio**, “La renovación estética de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno en el último tercio del siglo XIX”, en: *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla y la Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2015.

**Pastor Torres, Álvaro**, “Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, en: *Nazarenos de Sevilla*, t. III, Sevilla, 1997.

**Perales, José María**, *Una tarde en el Gólgota al morirte. Itinerario cofradiero por los pueblos de Sevilla*, Sevilla, 1970.

Ramírez Olid, José Manuel, *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, t. II, Ayuntamiento de Osuna, 1999.

**Rodríguez-Buzón Calle, Manuel**, “Semana Santa en Osuna”, en: *Semana Santa en Sevilla. Horizonte del duelo y la fiesta*, vol. II, Sevilla, 1983.

**Rodríguez-Buzón Calle, Manuel**, *Guía Artística de Osuna*, Osuna, 1997, p. 56.

**Santos Márquez, Antonio Joaquín**, *Patrimonio histórico-artístico de El Saucejo*, Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de El Saucejo, 2008.

**Santos Márquez, Antonio Joaquín**, “Un altar de cultos para dos cofradías de Osuna”, en: *Semana Santa y Glorias de Osuna 2018*, Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Osuna, 2018.



Nuestra Madre y Señora de los Dolores llegando a la Colegiata donde espera parado el paso de Jesús Nazareno. Fotografía: Paco Segovia.



La antigua escultura de la Verónica de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna, hoy advocada como Virgen del Amor en su Soledad en El Saucejo. Fotografía: Carlos Fernández Aguilar.



Detalle de la corona de Nuestra Madre y Señora de los Dolores con la efigie labrada de Jesús Nazareno. Fotografía: Pedro Jaime Moreno de Soto.



Nuestro Padre Jesús Nazareno ante la Colegiata en la década de los cuarenta del siglo XX.



La cuadrilla de costaleros de Nuestra Madre y Señora de los Dolores ante la Colegiata en la década de los sesenta del siglo XX.



Pintura del Encuentro en la calle de la Amargura, anónimo de finales del siglo XIX, conservada en el monasterio de San Pedro. Fotografía: Pedro Jaime Moreno de Soto



Pintura del Encuentro en la calle de la Amargura, anónimo de finales del siglo XIX, conservada en el monasterio de San Pedro. Fotografía: Pedro Jaime Moreno de Soto.



Pintura del Encuentro en la calle de la Amargura, anónimo de finales del siglo XIX, conservada en la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria. Fotografía: Cristina L. Pérez García.



Encuentro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Madre y Señora de los Dolores en la Colegiata de Osuna en 2010. Fotografía: Eduardo Zamora Torres.



Encuentro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Madre y Señora de los Dolores en la Colegiata de Osuna en 2017. Fotografía: Paco Segovia.

# IL CANTO PASQUALE OROLOGIO DELLA TRADIZIONE ORALE JONADESE

---

**Roberto Maria Naso Naccari Carlizzi**  
*Università della Calabria, Cosenza, Italia*

## RESUMEN

**O**rologio” è il canto che accompagna la processione del venerdì Santo per le vie cittadine di Jonadi, in provincia di Vibo Valentia, in Calabria. Riproduce le ventiquattro ore della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo ed è cantata in dialetto jonadese. La trascrizione operata dalle antiche Confraternite di Maria SS. Addolorata e del SS. Sacramento presenta delle contaminazioni moderniste, tuttavia rispecchia per la quasi totalità il testo originale che si perpetua oralmente e tramandato a memoria da oltre due secoli. Cantato dalle anziane del paese tra cui molte ultraottantenni che l’hanno appreso dalle loro madri che a loro volta l’appresero dalle madri e dalle nonne, non escludiamo possa probabilmente essere ulteriormente più antico, tuttavia non ne abbiamo la certezza. Presenta nei suoi versi suggestivi passaggi descrittivi che rispecchiano la visione popolare e dolorosa degli ultimi giorni di vita di Gesù, sintetizzati come se fossero una giornata sola di ventiquattro ore appunto, in ventiquattro ottave.

**Orologio” è il lamento/canto che accompagna la processione del venerdì Santo per le vie cittadine di Jonadi**, piccola cittadina dalle antiche e nobili radici adagiata sui contrafforti dell’altopiano del Poro in provincia di Vibo Valentia, in Calabria. Analogamente con altri lamenti/canti simili, sparsi nei medesimi contesti cittadini contadini e rurali, tipici e caratterizzanti della pietà popolare, riproduce le ventiquattro ore della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo ed è cantata in dialetto jonadese, un dialetto jonadese trascritto dalle antiche Confraternite di Maria SS. Addolorata e del SS Sacramento.

Come ipotesi circa l’origine di questo lamento/canto potremmo considerare riprenda forse il più famoso componimento apparso ne *L’amore delle anime* del 1751, naturalmente rielaborandolo, ampliandolo e contaminandolo di Sant’Alfonso Maria de’ Liguori (1696-1787), figura molto amata nell’antico regno di Napoli.

Tale composizione presenta delle moderne contaminazioni linguistiche tuttavia ne conserva l’essenza semplice e quasi naïf del linguaggio popolare dei fedeli certamente con un livello di scolarizzazione non elevato, rispecchia per la quasi totalità il testo originale che si perpetua oralmente e tramandato a memoria, a detta dei più anziani del paese, da oltre due secoli.

Recitata quindi a memoria dalle anziane del paese tra cui molte ultraottantenni che l’hanno appreso dalle loro madri che a loro volta l’apresero dalle madri e dalle nonne, non escludiamo possa probabilmente essere ulteriormente più antico, tuttavia non ne abbiamo la certezza non essendoci stato oltremodo possibile entrare in possesso di materiale e/o documento probante.

Presenta nei suoi versi suggestivi passaggi descrittivi che rispecchiano la visione popolare e dolorosa degli ultimi giorni e delle ultime ore di vita di Gesù, sintetizzati come se fossero una giornata sola di ventiquattro ore appunto, nella maggior parte in ottave.

Nel territorio comunale di Jonadi esistono attualmente tre confraternite SS Sacramento, Maria SS. Addolorata, S. Rosario, tutte di antica fondazione benché poca sia la documentazione diretta giunta fino a noi. Desumiamo infatti, da un nostro precedente lavoro presentato in altro contesto congressuale<sup>1</sup>, la vetustà delle confraternite dalle visite pastorali del Vescovo Marco

<sup>1</sup> IV Congreso Latinoamericano de Religiosidad y Semana Santa de Valladolid (15 al 17 de noviembre de 2018).

Antonio del Tufo (1585-1606) il ventisette Aprile 1586 e del Vescovo mons. Virgilio Capponi (1613-1631) il ventisette ottobre 1630.

A due di esse, quella del SS Sacramento<sup>2</sup> e quella di Maria SS. Addolorata<sup>3</sup> si deve la raccolta di tutti i canti della tradizione popolare riguardo la Passione, un compendio ricco di quaranta canti/lamenti ed accompagnamenti durante le processioni della Settinana Santa, tutti in vernacolo jonadese e qualcuno anche in italiano, probabilmente di più trecente datazione.

Tra i tanti in vernacolo jonadese, emerge in tutta la sua vasta bellezza e semplicità "Orologio", lamento/canto che non sfugge alla tradizione popolare diffusa in altri contesti regionali e fuori regione ma che con tempo si è quasi oramai perduta.

Del resto come lamenta Mauro Papalini in un articolo apparso su L'Osservatore Romano del 31 marzo 2015: *"Nei secoli, la passione di Gesù è stata al centro della vita spirituale dei fedeli. Ciò ha dato luogo a una gran quantità di pratiche devozionali, che avevano come oggetto la meditazione sui singoli avvenimenti. Quella oggi più nota è la Via crucis. Ma una pratica di cui ormai si sono perse le tracce era il cosiddetto "Orologio della passione": la memoria degli eventi veniva distribuita nelle ventiquattro ore. Per ricostruirla occorre tener conto che, all'epoca, si credeva che Gesù Cristo fosse morto venerdì 25 marzo, in pieno periodo equinoziale (quando giorno e notte hanno la stessa durata) e che nell'orario cosiddetto italiano, in uso fino alla metà del XIX secolo, il conteggio delle ore iniziava dal tramonto: ovvero, in quei giorni, alle sei pomeridiane"*<sup>4</sup>.

L'ora 1 corrisponde alle attuali 19 di giovedì, le ore 2 alle 20, le ore 3 alle 21 e così via, mentre le ore 24 corrispondono alle 18, 6 pomeridiane del Venerdì santo.

A Jonadi inizia dopo l'adorazione dei sepolcri nelle chiese Matrice e dell'Addolorata, dove trovano sede le due congregazioni, e dove vengono allestiti i quadri plastici della deposizione, all'incirca dopo le 15, *Orologio*

---

<sup>2</sup> Il quattordici luglio 1796 viene approvato il Regio Decreto di costituzione e riconoscimento della Confraternita del SS. Sacramento, dove le si accorda l'antichità della Nobile Congrega Laicale sotto il Titolo del SS. Sacramento, risalirebbe comunque al XV secolo essendo già presente nella visita pastorale del vescovo di Mileto, mons. Marco Antonio del Tufo.

<sup>3</sup> La Confraternita di Maria SS. Addolorata già esisteva da tempo immemore al momento della visita pastorale di Mons. Marco Antonio del Tufo, vescovo di Mileto, avvenuta il ventisette aprile 1586. Esiste datato ventidue maggio 1778 il Regio Decreto di costituzione e riconoscimento della Confraternita di Maria SS Addolorata che comunque sia la fa risalire al 1735;

<sup>4</sup> <http://www.osservatoreromano.va/it/news/lorologio-della-passione>

viene quindi “recitato” durante queste visite da parte dei fedeli che nella processione delle statue dell’Addolorata che quella del Cristo morto.

Sebbene in questa sede mi sia occupato esclusivamente del canto in uso a Jonadi va comunque evidenziata la più estesa circolarità del testo che è presente in diversi repertori cantati soprattutto dell’Italia centrale e meridionale<sup>5</sup>. Valga qui segnalare, a esempio, la presenza del canto nel repertorio dei canti di Passione in Sicilia, dove lo si ritrova cantato in modalità esecutive diverse a secondo degli usi locali<sup>6</sup>. Molto diffusa in Sicilia<sup>7</sup>, ne conosciamo la struttura grazie anche agli studi dal punto di visto etnomusicologo di Giuseppe Giordano.

Nel lamento emergono le figure estremamente umanizzate di Cristo e della Madonna, molto vicine alla quotidianità contadina e misera, attorniate da tutta una serie di figure come gli apostoli e da personaggi come Pilato, uomo che tutto sommato emerge nel suo lacerante dubbio nel, suo malgrado, condannare un innocente.

## OROLOGIO

### I

*Spiritu Santu mio datemi aiutu  
Mu si risbigghia stu senza n’zenu,  
e di nuda virtù sa professatu  
cu l’aiutu di Dio sa risolutu  
fari li cosi chi Dio ci ha sagratu.  
Patìu vinti quattri uri e poi spiràu.*

### II

*A li 2 uri s’addomanda  
di la sua afflitta Matri la licenza  
dicendu mamma lu tempu ha passatu  
nui vinnumu pell’ultima spartenza;  
la santa benedizione nc’avia cercatu  
o chi duluri la sua Matri penza*

<sup>5</sup> TOSCHI, Paolo, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Olschki, Firenze, 1935;

<sup>6</sup> GIORDANO, Giuseppe, “I canti di Passione nel Palermitano”, in: Perricone, Rosario (a cura di), *Pitrè e Salomone Marino. Atti del convegno internazionale di studi a 100 anni dalla morte*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2017, PP. 379-395

<sup>7</sup> GIATTINO, Davide, *La Processione del Giovedì Santo*, Youcanprint, Amazon, 2013, p.23;



*pigghia na lancia e stu cori è malatu  
restau la sua afflitta Matri sula e di mei senza.*

### **III**

*alli 3 uri sacrimenza  
fari la cena Cristu chida ura.  
Dell'umiltà ogni ura ci penza  
videndu a Cristu cu n'amuri pura  
Gesù quandi pigghiau di la partenza,  
di lacrimi lavau li pedi a Giuda,  
Giuda ka di chisti cosi non di penza  
ca vinni e lu tradiu senza timuri.*

### **IV**

*Giustizia di notti in prima ura  
pani di nostra speci o Redentori,  
lu sutta misi cu nu veru amuri  
a chida vucca di nui peccaturi.  
Cu giustu lu ricivi e cu da amuri  
ca di lu Paradisu è professuri;  
cu tortu e lu ricivi e come Giuda  
patiu peni d'Impernu a tutti l'uri.*

### **V**

*Fici propiziu Cristu a li 5 uri  
Ci combattiu l'apostuli fari  
Nci predicava cu nu veru amuri,  
ma vitti a Giuda e lu volia sarvari.  
Giuda ca avia lu cori tradituri  
ora ca non penza a li dinari  
ora penzanu tutti o peccaturi,  
Gesù non dassa modu chi non fari.*

### **VI**

*A li 6 uri Cristu ia ad adurari  
la passioni sua nci stava a corti*

*principiau a chida ura assai penari  
quandu arrivau a Getsemani 'nell'ortu  
all'Eternu Patri cuminciau a pregari  
e l'angelu n'ci mandau pe sumpportu  
lu calici e la Cruci su cosi d'amari  
l'Eternu Patri lu volia pe mortu.*

### **VII**

*A li 7 uri Cristu stava all'ortu.  
La passioni sua penza e vidia  
Com'era lagna accusi era mortu.  
Sudava sangu e la terra abbundia  
Ma chidu chi patia, lu patia in tortu,  
o peccaturi lu patia pe ttia.*

### **VIII**

*A li 8 uri Cristi già vidia  
Avanti l'occhi la truppa arrivata  
Guardando a Gesù idu dicia  
pigghiaru a chidu chi 'ci avia mustratu  
e li giudei cascaru in quella via  
di Gesù lu soi nomi spalissatu  
guardandu a Gesù parrai volia  
l'ha ddi pagari Adamu stu peccatu.*

### **IX**

*A li 9 uri Cristu fu ligatu  
Cu li soi mani d'arredu la truppa 'nci affanna.  
Giacumu e Petru l'hannu abbandunatu  
Giuovanni chi lu seguia e non parrava  
cu cchiova e cu catini strascinatu  
e lu levatu a lu palazzu d'Anna  
alla fini di Marcu sciaffeggiatu,  
sputatu in faccia e tortu a la cundanna.*

**X**

*A li 10 uri la truppa s'affanna  
Cristu non potia ca era stancu e lassu  
grida la truppa e Gesù condanna.  
E fu levatu a mani di Caifassu  
Caifassu sti paroli 'nci dumanda:  
no si Re giusto no, ca si Re falsu  
su Re del cielo e di 'ncu n'atra vanda  
su Re di morti e mi dici Re falsu.*

**XI**

*A li 11 uri non potia dari nu passu  
ca era di la truppa ammalattrattatu  
e gettau 'nta na stalla stanco e lasso  
e li capilii soi intravu ligati,  
l'hannu portatu due chiova e cori di sassi.  
Cu l'ungghi la sua carni hannu scarnatu.  
Guardandu a Gesù e gralimandu o spissu  
Non ebbero pietà e l'hanno bendatu.*

**XII**

*A li 12 uri Cristu fu negatu  
di li soi amati Discepoli, c'avia  
ma di tutti Gesù fu abbandunatu  
fu Giovanni m'abbisa a Maria,  
canta lu gallu e Petru l'ha negatu  
canta lu gallu e Petru si mendia,  
cercau perdunu di lu soi peccatu  
avanti l'occhi du funtani avia.*

**XIII**

*A li 13 uri Cristu non potia.  
A Gesù lu levavunu a Pilatu.  
A Pilatu n'omu giustu ci paria,  
mu lu cundanna ci paria peccatu.  
La truppa cunddanatu lu volia,*

*d l'ura falsamenti fu accusatu*

**XIV**

*A li 14 uri di Erodi portaru  
Erodi comu ci parra disiatu,  
Erodi ca si sentia scomunicatu  
e si tenia di Gesù e non parrava  
e na candida vestu hannu pigghiatu  
di miseru e di pacciaria lu trattaru  
O pacciu Erodi cuantu nd'hai penzatu  
Na vesti bianca na licenza nc'hai mustratu.*

**XV**

*A li 15 uri la sua afflitta madri arrivava  
A Gesù lu levavanu a Pilatu.  
La sua afflitta madri arREDU li porti stava,  
Gesù compostu malandrinu e latru,  
prestu na frusta nc'hannu preparatu  
di novu, mu nci abbattinu li corna.  
Videndu che era forti ammaltrattatu  
Volenu mu nci fininu li jorna.*

**XVI**

*A li 16 uri abbattutu a la culonna,  
di fora ca sentunu la Madonna  
affaccia ca sentia nu gran doluri,  
l'Eternu Patri pe pregari torna,  
lu lascianu campari pe patiri  
chi s'affanna la truppa nta chidi jorna  
pe fari na curuna di crudi spini  
spini pungenti alli spalli minati  
alla sacra colonna fu 'ncurunatu  
fu 'ncurunatu a li 14 uri.*

**XVII**

Ora si parra di li 17 uri,  
ora vi dicu lu quantu e lu comu.  
Poi affacciau Pilatu a lu barcuni  
nci lu mustrau a lu populu: l'Ecce Homu  
n'cissi Pilatu a chidi agenti crudi  
si nnui lu libberamu sarria bonu;  
grida la truppa a la cruci Signnuri,  
nc'alza Pilatu e chiusi lu tonu  
nn'ci spezzaru la facci e lu decoru  
o ca benutu la gra onnipotenza,  
dissi l'Eternu Patri a lu soi Figghiu,  
chi ti ridussi tanta penitenza,  
ma chidu chi patiu pe l'homu,  
co peccaturi l'offendi e non penza.

**XVIII**

È scrittu lu soi nomi a li 18 uri  
di morti nc'ha nesciutu la sentenza.

**XIX**

A li 19 uri ognunu penza  
A chi doluri la Sua Madri avia,  
videndu a suo Figghiu con tanta penitenza  
levava la cruci incodu e non potia  
lu caminari fici violenza,  
cuantu voti cascari in chida via.  
Ha benutu la grandi potenza  
cuandu minari e jettaru a Maria.  
Cuandu a monti Calvariu si ncuntrarù  
A Gesù lu levaru a strascinunu  
E li soi vesti nbiscati l'avia;  
nci li scipparu c'arraggia e rumuri  
la sua afflitta madri ca n'chiovari sentia.

**XX**

*Fu n'postu in cruci a li 20 uri  
penzanu di Gesù cu veru amuri  
penzandu di Gesù n'amuri fermu  
ma comu li sarvai li peccaturi:  
liberari li vozzi di l'Impernu.*

**XXI**

*Arzanu l'occhi a li 21 uri  
Di cori lu pregau lu Patri Eternu:  
Patri perdona a li crucifissuri,  
ca su pacci e non hannu sentimentu.*

**XXII**

*A li 22 uri fici testamentu  
A Giuvanni, la matri Sua lasciatu avia,  
ma li spiriti soi li ia perdendu  
ma pecchi ancora patiri volia  
guarda la Cruci e sospiri vidia  
soi figghiu chi sonava 21 ura.*

**XXIII**

*Si stava e vidi n'atra tirrania  
e nu lanciuni na lanciata duna  
n'ci ribattiru li petri i la via.  
Scura lu sulì, li stelli i la luna  
Fici propiziu Cristu a nu mumentu  
feli ed acitu preparatu avia;  
lu dezzaru a Gesù e Gesù mbivendu  
e cunsumandu mestu lu dicia  
nc'dissi a Giuvanni libberammu a tia.  
A Nicodemu che era l'homu giustu  
n'ci scipparu li chiova e la curuna  
lu dezzaru a Maria mortu du tuttu.  
Sua matri chi ristau scuntenta  
E sula lu ciangia di cori e chiauntu ruttu.*

**XXIV**

*Novi lenzola e nova sepoltura  
A li 24 uri fu misu in sepurcru.  
Ora ch'è dittu, stu ruvoggiu tuttu,  
scusatimi si c'è qualche difettu,  
cu ama Gesù Cristu veru e giustu,  
lu Paradisu lu pigghia di pettu,  
cu a lu Mpernu è mortu di lu luttu.  
Ma io sta cosa la dicu di certu.  
(...) ora ch'è ditta sta passione santa  
Vi la presentu a vui Matri Maria  
mu la mentiti a la gloria santa  
pe quantu è l'ura di la morti mia  
pe quandu è l'ura di la morti mia  
nu patrennostro e n'Ave Maria.*



Le tre confraternite in occasione della processione del Venerdì Santo

**I tre regi assensi**



14 luglio 1796  
SS Sacramento



22 maggio 1778  
Maria SS Addolorata



13 luglio 1781  
Maria SS del Rosario



La Confraternita del SS. Sacramento (paramenti rossi), la più antica tra le tre ancora esistenti, è eretta nell'antica chiesa parrocchiale di San Nicola (1394), la più antica di Jonadi. Ha circa 50 tra consorelle e confratelli.



La Confraternita di Maria SS Addolorata (paramenti azzurri), grazie al riconoscimento Reale del 22.05.1778 sappiamo che venne eretta nel 1735 nella "Venerabile Chiesa seu Oratorio nella Terra di Jonadi". Attualmente ha oltre 400 tra consorelle e confratelli.



Con la invocazione del celebrante: "Vieni Maria, vieni Maria, Vieni Maria, viene collocato tra le braccia della Addolorata, un piccolo crocifisso, riproponendo le fasi del "desenclavo"



Dettaglio della chiesa di San Nicola (1394)



La Affruntata o Cumprunta: Gesù è risorto



# UNA SECUENCIA PASIONISTA:

DE LA CALLE DE LA AMARGURA AL CALVARIO EN UN  
IMAGINARIO POPULAR BARROCO

---

**Manuel Peláez Del Rosal**  
*Real Academia de Córdoba*

## RESUMEN

**E**n esta comunicación se analiza la secuencia de la subida de la procesión de la cofradía de Jesús Nazareno de la villa de Priego a los lugares del Humilladero, en el siglo XVI, y del Calvario en el siguiente, en los que a la postre se edificaron sendas ermitas. Se estudia asimismo el ritual del desfile y sus itinerarios, en cuyo trayecto se realizaba desde antes de 1627 la representación de algunos pasos como el del encuentro de la Virgen y la Verónica, y la participación en el aderezo del Vía Crucis de la Venerable Orden Tercera de Penitencia, para concluir con el texto de un poema anónimo del siglo XVIII, titulado “Gozos a Jesús Nazareno en la calle de la Amargura”, muy difundido con variedad de reproducciones tipográficas.

**L**a voz del pueblo ha acuñado un adagio que reza: “Me trae” Lo “Me lleva por la Calle de la Amargura”, y otro no menos expresivo que dice: “Estoy pasando un calvario”. El primero se refiere a que una persona tiene problemas o pasa por un trance difícil o de embarazosa solución, y por el segundo la expresión paradigmática nos indica que una persona atraviesa o está pasando también necesidades o penurias. En el fondo uno y otro aforismo vienen a significar lo mismo, aunque toponímicamente los nombres ‘Amargura’ y ‘Calvario’ difieran geográficamente, ya que uno ‘la calle’ lleva o conduce al otro ‘el calvario’, como paso previo que irremisiblemente tiene un fin fatal. El recuerdo del sufrimiento de Jesús en la cruz ha dado origen a esta locución.

Se cuenta que cuando Alfonso XI, estando en Madrid, salió con su hueste hacia Algeciras que estaba en poder del Islam, el arzobispo de Toledo exclamó al ver que los soldados se despedían de sus seres queridos: “*Éste es el sitio de la amargura*”, lo que le dio nombre a la calle, que hoy se rotula con este título. Hay quien opina, por el contrario, que el nombre de esta calle madrileña no se debió a este hecho histórico, sino a otro similar, cual era que los presos que estaban en la Cárcel de la Villa tenían que recorrer un trayecto que les conducía a la Plaza Mayor para ser ajusticiados. ¡Vaya usted a saber! Yo me inclino, no obstante, por una interpretación más realista, pues tanto uno como el otro término y las expresiones que las adoban están relacionadas con la Semana Santa, y no hay que darle más vueltas a la cuestión, como sucede con la calle de la Amargura y la plaza del Calvario en Priego de Córdoba.

La imagen principal de la cofradía de Jesús Nazareno, fundada en 1593, sigue transitando tradicionalmente estas vías públicas el día del Viernes Santo, llevada a hombros de sus costaleros, en una procesión que se ha hecho famosa por su singularidad y algarabía. El paso del Cristo con la cruz a cuestas es como una romería a la que le da vida una muchedumbre de gente de la localidad y de otras muchas partes de España y del extranjero con júbilo y más gozo que otra cosa. Nada de Estación de Penitencia.

Pero vayamos a la Historia. He tratado este tema en varias ocasiones<sup>1</sup>. Y vuelvo de nuevo porque a medida que pasa el tiempo y se amplía el cono-

<sup>1</sup> Cfr. Peláez del Rosal, M., “Vía Crucis del Monte Calvario”, en: Rev. *Adarve*, nº 549-550, Priego de Córdoba, 1963, pp. 4-5; y “El Nazareno, la Virgen de los Dolores del Calvario y la ermita del Santo Cristo del Humilladero”, en Rev. *Jesús Nazareno*, nº 38, Priego de Córdoba, 2014, pp. 20-22.

cimiento gracias a las fuentes documentales que se exhuman, se clarifican los hechos sin duda, con mayor precisión, a la vez que se perfilan mejor sus contornos, como historiador. Decía en la primera ocasión que cerca de la Tiñosa, techo de la provincia de Córdoba, por constituir el más elevado promontorio de ella con 1.570 metros de altitud, enclavado en la comarca de Priego, hubo un Calvario llamado “Viejo” del que apenas tenemos referencias documentales, distante de la localidad más de ocho kilómetros. Hoy sabemos ya ciertamente que este lugar existió, pero no en la proximidad de la Tiñosa, ni a más de 1.000 de altura sino a 917 cerca del arroyo llamado de Montenegro<sup>2</sup> y tan solo a una distancia de Priego de poco más de 2 kilómetros, en cuyos alrededores además se constatan restos de edificaciones en ruina. El nombre de Calvario “viejo” por contraposición a otro “nuevo” delata que hasta allí debieron subir en procesión o rogativa los frailes del convento de San Esteban en el siglo XVI (la fundación del cenobio data de 1508) con la circunstancia además de que desde el propio monasterio se divisa la cima de ese lugar.

El Calvario actual, llamado en las fuentes “nuevo” se orienta en otra dirección, siendo la distancia más o menos la misma desde el ruedo de la población hasta llegar a su cumbre, ésta a una altura algo menor que el Calvario “viejo”, pero con la misma circunstancia de otearse con mayor claridad desde el antiguo convento la explanada o espacio en que se ubica.

Decía asimismo en mi primera publicación que en la meseta que ocupa el Calvario nuevo existió un humilladero o lugar de devoción, extramuros de la población, en una encrucijada de caminos, como su propio vocablo indica, con una cruz o imagen ante la que los caminantes o peregrinos oraban al entrar o salir de ella, y en la que se hacían rogativas o prácticas religiosas.

Nada más lejos de la realidad. Las fuentes documentales nos informan de la existencia de un “humilladero”, pero no situado en el Calvario sino por encima de la denominada Fuente del Rey. En 1984 publiqué en la recién fun-

---

<sup>2</sup> *“Un recorrido por el cerro del Calvario Viejo nos deparará interesantes encuentros con elementos naturales y arqueológicos, además de disfrutar de un privilegiado mirador natural de Priego y sus alrededores. Podemos empezar el recorrido en la salida de Priego por la carretera A-4154. Pasado el kilómetro 54 surge, a la derecha, un camino señalizado como ruta de senderismo y que no es otra que la colada del camino de Loja, vía pecuaria de cinco metros de anchura que unía ambas localidades. El camino asciende suavemente hasta un collado, bordeando por el este el cerro del Calvario Viejo, a nuestra derecha; y dejando a la izquierda y más abajo la carretera de Algarinejo. Avanza rodeado de olivos, algunos almendros y frondosos manchones de zumaque, ofreciendo buenas vistas del valle del río Salado y de la sierra de Albayate”.* Así lo describe AUMENTE RUBIO, J., “El Calvario Viejo”, en: diario *Córdoba* de 22 de junio de 2018.

dada Revista *Fuente del Rey* un artículo sobre la Hermandad de la Virgen de los Dolores<sup>3</sup>, y abundé en la misma noticia, dejando, sin embargo, varias incógnitas en el aire, como la de la situación de la ermita del Humilladero, hoy desaparecida, así como la de la personalidad o biografía de la dadivosa señora.

Una paciente búsqueda en archivos me llevó a localizar el testamento de Marina de Pareja que en el año 1636 donó una imagen de la Virgen que mucho tiempo después se convertiría en la titular de la denominada Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores. En el instrumento jurídico de su última voluntad la otorgante declaraba que la generosa entrega de la imagen quedara condicionada a que fuera colocada en la ermita del Humilladero de la villa<sup>4</sup>.

Queda, por tanto, bien explícito que en aquel año la donante dispuso en su testamento que la imagen de bulto de Nuestra Señora se colocara en el altar principal, quizás el único, de la ermita referenciada.

Tratando ahora de responder a dichas interrogantes pergeño estas líneas para una mayor contundencia del discurso hasta ahora pacífico sobre el particular.

Efectivamente, la denominada ermita del Humilladero no existe en la actualidad, ni tampoco se sabe a ciencia cierta cuándo desapareciera. Es más, ni siquiera ha quedado testimonio de su nombre en Priego, a diferencia de otros templos, como el de Santiago, que, aunque igualmente inexistente, sí ha quedado al menos el topónimo, la calle de su nombre junto a uno de los lienzos del Castillo.

En las primeras *Constituciones* de la cofradía de los nazareos (hoy Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno) se señala el itinerario de su procesión en el mismo año 1593: “*Ordenamos que el viernes santo a las seis de la mañana se haga la procesión general de la dicha cofradía la cual salga del dicho convento [de San Francisco]... y vaya a la iglesia mayor y a la de San Pedro y por la Carrera del Palenque a la de Nuestra Señora de la Cabeza y al*

<sup>3</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, M., “Cofradía de María Santísima de los Dolores”, en: *RFR*, nº 4-5 (abril 1984), p. 13.

<sup>4</sup> “*Item, mando a la ermita del Santo Cristo del Humilladero de esta villa una imagen de bulto de Nuestra Señora que tengo con todos sus vestidos hechos para que se ponga en el altar*”. Cfr. PELÁEZ DEL ROSAL, M., (en col. con J. Rivas Carmona), *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la ciudad*, Salamanca, 1979, vol. II, pág. 174, n. 188. Más extensamente: “La Virgen de los Dolores del Calvario: una donación de Marina de Pareja a la ermita del Humilladero en el siglo XVII”, en *Aires del Calvario. Boletín Informativo de la Cofradía de María Santísima de los Dolores y Cristo de la Buena Muerte*, nº 16 Priego de Córdoba, 2014, pp. 22-25.

*Humilladero y por el río abajo a la Puerta del Agua y por la calle de la Acequia al dicho convento...<sup>5</sup>.*

Es bastante explícita la ruta, y por ello no resulta extraño que no se mencione la ermita del Calvario, porque a la sazón, finales del siglo XVI, ésta aún no se había edificado. La procesión de Jesús Nazareno subía hasta la ermita de la Virgen de la Cabeza, y desde aquí iniciaba la vuelta a su templo, el convento de san Francisco.

Se sabe, no obstante, que a partir de la segunda mitad del siglo XVII la Venerable Orden Tercera de San Francisco fue trazando y componiendo la Vía Sacra con la erección de cruces de mampostería en su trayectoria hasta concluir y edificar una ermita propia en la cumbre.

Se sabe exactamente que en 1684, fecha en la que el P. Alonso Torres publica su famosa *Crónica de la Santa Provincia de Granada*<sup>6</sup>, ya la procesión subía hasta el lugar denominado El Calvario y allí el Nazareno que era portado por ocho frailes franciscanos daba la bendición con su brazo articulado:

*“Es tanta la fee de toda la Villa con la referida Imagen que en una procesión celebre de Nazarenos que sale el Viernes Santo por la mañana, la lleuan a un cerro eminente, que es el Calvario, el qual corona la fuente del Rey, por tantos títulos en España celebrada: domina el dicho monte toda la Villa y la mayor parte de sus heredades, y campos: buelvenle el rostro a todos ellos; y es tanta la exclamación del pueblo, y las rogatiuas de los Religiosos que lo lleuan, y viendole todos, echa la bendición a sus frutos, y casas, con disposición que para ello ay, que sin duda enternecen al Cielo, pues se logra todo lo que piden con esta petición”.*

Lo expuesto no ha desvelado todavía la ubicación de la llamada ermita del Humilladero, que no era ciertamente la del Calvario. La edificación de la ermita del Calvario finalizó en los primeros años del siglo XVIII.

Un documento del año 1751, en el que se contienen los inventarios de todas las iglesias y ermitas de Priego y su término<sup>7</sup> al referirse al ajuar de aquella emita se le denomina exactamente “Santo Cristo del Humilladero”. El primer inciso de este topónimo, o sea el del “Santo Cristo”, es el que ha prevalecido, desapareciendo el segundo o “del Humilladero”, y este lugar,

<sup>5</sup> Peláez del Rosal, M., *Historia de la Cofradía y Hermandad de Jesús Nazareno (1593-1993)*, Córdoba, 1993, vol. III, pág.14.

<sup>6</sup> *Crónica de la Santa Provincia de Granada*, Madrid, 1683, trat. 2, cap. XIX.

<sup>7</sup> Archivo de la Parroquia de la Asunción, *Inventarios sin clasificar*, Año 1751.

“el del Santo Cristo”, como es público y notorio, se encuentra situado por encima de la Fuente del Rey.

Pues bien, en este espacio, que hoy configura una plaza, o mejor, en esta encrucijada, punto de partida de los caminos a Iznájar y a Algarinejo, próximo a donde hoy se alza una gran Cruz de hierro afilegranado obra de la Escuela Taller dirigida por Antonio Fernández, hubo una antigua ermita con el nombre del Santo Cristo del Humilladero, por lo demás habitual en otras muchas poblaciones, para que los transeúntes y peregrinos que iniciaban su viaje o lo concluían, pidieran protección para que éste se realizara sin sobresaltos, o dieran gracias por haberlo concluido satisfactoriamente.

En el año 1751, cuando se hace el inventario de dicha ermita, no se indica que entre sus bienes se encontrara la “imagen de bulto de Nuestra Señora”, con casi toda seguridad porque desde ésta se habría trasladado a la ermita del Calvario, posiblemente cuando ésta fuera concluida a principios del siglo XVIII.

No obstante, en el referido inventario llevado a cabo por Francisco Sánchez Montoro, se indica la existencia entre sus bienes de once lienzos de diferentes pinturas y “entre ellos uno de Santa Lucía con cuatro ojos de plata”, y “un Niño Jesús y una imagen de Nuestra Señora pequeños”. Pero no la imagen de bulto, es decir, entera y de mayor tamaño. Por consiguiente, en 1751 ya no albergaba esta ermita la imagen de la Virgen “de los Dolores”.

En cambio en el inventario que en este mismo año, veinte de octubre de 1751, se efectúa por Francisco de la Cerda para la ermita del Calvario se dice paladinamente que hay “en el altar mayor una imagen de Nuestra Señora de los Dolores de vestir, con saya y manto de tafetán negro” y otras muchas prendas y alhajas que adornaban copiosamente su recinto.

Resuelto el enigma de las dos ermitas, queda por referirme brevemente a la donante Marina de Pareja. Su mentalidad se revela en el testamento *in scriptis* (esto es, cerrado) otorgado en presencia del notario apostólico de la villa de Priego don Juan del Día Mendieta el dieciséis de octubre del año 1635.

En él manifiesta que es vecina de Priego, mujer de Luis Jerónimo de Zamudio, a quien nombra e instituye por su heredero universal por no tener hijos ni herederos forzosos ascendientes ni descendientes.

Manda enterrarse en la parroquia de la Asunción, en la capilla de Nuestra Señora del Rosario “con el habito de señor San Francisco que tengo en mi casa”. Asimismo dispone que en su entierro vayan los cuatro beneficiados

de la iglesia mayor, ocho capellanes y doce frailes del convento de san Francisco, cruz mayor, capa e incensarios y le digan cinco responsos cantados con sus salmos, y, si sus albaceas quisieren, también la música.

Declara ser hermana de las cofradías de Jesús Nazareno, Soledad, Nuestra Señora de la Esclavitud, Ánimas del Purgatorio (estas dos últimas desaparecidas), y además de la Orden Tercera de San Francisco.

Ordena que se digan cuantiosas misas por ella y sus familiares y dona además de la imagen de bulto de Nuestra Señora “*para la ermita del Santo Cristo del Humilladero*” un copioso ajuar, y del mismo a Francisco Ruiz, su sobrino, vecino de Guéjar Sierra, dos esteras de juncos; a su otro sobrino Jacinto de Pareja casado con Dionisia de Herrera, una casa que tenía en la Puerta del Sol, lindando con la Torre (ochavada), reservándose el usufructo, pero con la condición de que su marido conviviera con ellos durante dos años, y un paño viejo, y a su mujer de aquél, Dionisia de Herrera, ocho vueltas de corales; a María de Pareja, su prima, vecina de Alcalá la Real una camándula y una mantellina de bayeta blanca; a Juana Gutiérrez, su suegra, un ducado en dineros, y a María González, su criada, otro ducado, una sartén de hierro grande y un candil.

Marina de Pareja falleció el año siguiente, 1636. Fue su sobrino Jacinto quien acudió al alcalde ordinario de Priego para que ante él se abriera el testamento cerrado, otorgado por el escribano Diego de Vargas, con la presencia y firma de varios testigos, por no saber ella escribir. Lo hizo por éste su compañero en el oficio Luis de Cañaverl, porque había sido su voluntad que no se publicara “*hasta el fin de sus días*”<sup>8</sup>.

Nos asalta la curiosidad por saber cómo sería la ermita llamada del “*Santísimo Cristo del Humilladero*” en la memoria histórica de la villa de Priego, ya existente a finales del siglo XVI, ante la cual el Nazareno hacía estación de penitencia, según el testimonio documental.

Posiblemente, como en otras poblaciones, su construcción fuera muy sencilla. El inventario de 1751 nos habla de las numerosas pertenencias que había dentro de su iglesia: mucha ropa de altar, varias tinajas de cuatro o cinco arrobas de capacidad, una sacristía, una campana y en la torre una cruz en lo alto. Suficiente para dejar volar la imaginación.

Igualmente nos asalta el interés por averiguar cómo en el viario público se conformó el Calvario y la calle de la Amargura por cuyo espacio dis-

<sup>8</sup> Archivo Municipal de Priego (AMP), *Protocolo de Diego de Vargas y Luis Cañaverl*, lib. 221, año 1636, fols. 273-276 vto.

currió y aún hoy discurre la procesión del Viernes Santo de la cofradía de Jesús Nazareno.

Como hemos referido más arriba, las Constituciones de la cofradía de los nazareos dejaron señalado el itinerario por el que habría de discurrir la procesión del Viernes Santo, indicando que desde su salida del convento de San Francisco llegaría a la iglesia de la Virgen de la Cabeza y, desde allí, al Humilladero, es decir, que una vez alcanzado el sagrado lugar de dicha iglesia (después de haber pasado por la mayor, la de San Pedro y la Carrera del Palenque) retornaría a su sede por el río abajo (esto es por la calle denominada del Río), y por la de la Acequia.

No aluden las Constituciones ni a la calle de la Amargura, ni al Calvario, la primera paso obligado para ir a la iglesia de Nuestra Señora de la Cabeza, y el segundo por inexistente a la fecha de la aprobación de las Constituciones. Pero en un padrón<sup>9</sup> de las calles de la población de principios del siglo XVII sí se mencionan el Humilladero, la calle del Calvario y la “*Calle que viene del Calvario a la de Nuestra Señora de la Cabeza*”. Nada se dice de la calle de la Amargura, paso obligado para ir desde la Carrera del Palenque a la calle de Nuestra Señora de la Virgen de la Cabeza.

Hoy día la procesión sube por el Palenque hasta el Humilladero (llamada ahora Calle del Santo Cristo) y llega al Calvario, para bajar por la iglesia de Nuestra Señora de la Cabeza y tomar la calle de la Amargura.

Las fuentes documentales refieren, sin embargo, que ya en el año 1622 se vio en cabildo una petición de algunas personas en la que decían que se habían colocado cruces y calvarios “*a pasos*” por cima de la Fuente del Rey, por lo que solicitaban que la imagen de la Virgen (Nuestra Señora) fuese por la calle Fuente del Rey a recibir al Cristo Mayor (el Nazareno) por estar aderezado el sitio y no haber en ello ningún inconveniente.

El cabildo acordó que se les notificara a los hermanos mayores y oficiales y al padre guardián que iba con la imagen de Nuestra Señora, acompañado por los demás religiosos del convento, porque si “*era justo*” y no había ningún inconveniente que se hiciera<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> AMP, *Censo de habitantes por calles*, (cuaderno sin datar, suelto e incompleto), libro 168. En nuestra opinión es del primer tercio del siglo XVII por asentarse como vecino de la calle principal de San Francisco el escribano Diego de Vargas, y también en la calle del Río el escribano del Rey Luis de Cañaveras y Fernando Carrillo de Soto, todos los cuales vivieron en este periodo.

<sup>10</sup> ACJNP (Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno), Libro 1 de Actas (1593-1684), *cabildo de insignias de 13 de marzo de 1622*.



Al año siguiente, en 1623<sup>11</sup>, se añade que la procesión que habría de salir a las cinco de la mañana fuera por las calles y partes que ordenare el provisor de la abadía de Alcalá la Real (en cuya circunscripción se hallaba la villa de Priego), que era por el río arriba a la Fuente del Rey, y de allí a la calle de las Cruces y Humilladero, y por la iglesia de Nuestra Señora de la Cabeza bajara al Palenque, y por la Puerta del Agua y calle Acequia volviere al convento en donde habría de entrar.

En 1624 se cambia de criterio y en el cabildo general de insignias se acuerda que la procesión fuere y volviera “*por las calles por donde suele ir y volver y a los hermanos mayores mejor les pareciere*”<sup>12</sup>. La procesión enriquece su ritual y ya en este año se consigna aunque lacónicamente, la presencia de otra imagen además de las propias, Cristo mayor (Nazareno), Cristo pequeño (Crucificado), Nuestra Señora (la Virgen), San Juan y la Magdalena.

Años después, en 1627, las actas del cabildo de insignias descubren que se haga el paso de la Santa Verónica y Nuestra Señora “*en las dos cruces donde se suele hacer*” y para ello se lleve la Santa Magdalena (de la cofradía de la Soledad)<sup>13</sup>, con lo que están indicando que anteriormente a esta fecha tenía lugar esta representación que se debate entre la historia y la leyenda.

Nos imaginamos la estructura del primitivo Humilladero partiendo de otros similares que se han conservado. El crucero, en medio del conjunto, ofrecería las dos imágenes habituales: en la cara trasera, una Virgen, y en la cara principal, un Cristo Crucificado esculpido con brillantez ya muerto.

El templete lo formarían cuatro columnas sobre las que se sujetarían unos largos dinteles de una pieza, y sobre los cuales se dejaría descansar posiblemente un tejado o cubierta. El resto lo compondría el entorno del paraje natural, que produciría al espectador o *viator* un enorme encanto tan solo recompensado por las gracias que recibiría por su sacrificio o penitencia.

Podemos pensar, por tanto, por proximidad cronológica y estilística (pórtico cuadrado cuadrifronte o monolito bajo un arco) que el Humilladero de Priego no sería muy diferente al descrito, alentado, eso sí, por los

<sup>11</sup> ACJNP (Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno), Libro 1 de Actas (1593-1684), *cabildo de insignias de 2 de abril de 1623*.

<sup>12</sup> ACJNP (Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno), Libro 1 de Actas (1593-1684), *cabildo de insignias de 4 de marzo de 1624*.

<sup>13</sup> ACJNP (Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno), Libro 1 de Actas (1593-1684), *cabildo de insignias de 21 de marzo de 1627*.

miembros de la Orden Franciscana Observante local, en su doble versión, religiosa y seglar.

Resulta apasionante el conocimiento de la larga secuencia histórica de los terceros franciscanos prieguenses, cuyo origen se remonta a las primeras décadas del siglo XVII, pero que van en aumento a partir de la primera mitad de ese siglo, como forjadores y conservadores del Vía Crucis del Monte Calvario de Priego.

La tercera orden secular de San Francisco de Priego constituye uno de los ejemplos más notables de la influencia de la reforma tridentina en el mundo seglar. Tras una etapa de decadencia absoluta durante el siglo XVI, el movimiento vivió una etapa de esplendor en el XVII.

Reyes, nobles o simples campesinos tomaron el hábito tercero, bien para desarrollar una vida religiosa más intensa, o bien para beneficiarse de sus múltiples privilegios espirituales y temporales. El movimiento religioso prieguense es poco conocido, pero su continuidad ha hecho que siga existiendo, y hoy goza de buena pujanza en su sede de la antigua iglesia conventual de San Francisco, por sus dimensiones devocionales, asistenciales y sociales.

No nos cabe la menor duda que la urbanización del Camino del Calvario fue propiciado por los miembros de la Orden Tercera y por los de la cofradía nazarena, cuyo trazado se había ido sembrando con los hitos crucíferos que marcaban las correspondientes estaciones.

La encargada del aderezo y composición de esta calzada, hoy conocida con el nombre del Caminillo, tal vez por su estrechez, fue la Orden Tercera, fundada en el primer tercio del siglo XVII, en cuyos libros de cuentas desde 1629 se anotan numerosas partidas gastadas en su adobo y mantenimiento, vía que concluía en la cima del Calvario.

Como la práctica del Vía Crucis fue en aumento, pues son numerosas las cantidades de dinero que se anotan gastadas en yeso, madera, farolicos, etc. empleados en su aderezo, los miembros de la Orden Tercera se aplicaron desde el año 1703, a principios del siglo XVIII, a edificar una ermita, sustitutoria de algún albergue rudimentario, que en 1707 se terminó de construir, y a la que contribuirían también las limosnas de los fieles recaudadas allí, y en la población durante los Viernes de Cuaresma, y los domingos terceros y cuartos de mes, las cuotas obtenidas por la asistencia a los entierros, así como lo recaudado en Almedinilla y Fuente Tójar, incluido otro tanto por la representación de comedias, y como medio de allegar más fondos.

Consistió la obra en cercar y techar todo el sitio en el que había un arco, y en el que se habría de colocar el Santo Sepulcro, así como en hacer una sacristía, un cobertizo y una campana, en cuya labor se emplearon 500 tejas. En 1708, el Municipio, el Ayuntamiento, les hizo donación de las tierras que circundaban la ermita. Tal vez conmovido por el milagroso hecho acaecido el domingo de Ramos, que cayó aquel año en el día uno de abril. Y éste “milagro” fue que a partir de la una de la tarde y durante más de cuatro horas un lienzo del Descendimiento de la Cruz o Santo Cristo del Calvario comenzó a sudar de modo que el agua corría desde la cabeza por el resto del cuerpo. Este suceso obligó a abrir una información oficial por la propia Abadía de Alcalá la Real, que confirmó y aprobó el prodigio extraordinario<sup>14</sup>.

Y queda, por último, referirnos a la Calle de la Amargura. En la ciudad de Priego esta vía urbana debió existir desde finales de la Edad Media, aunque su nombre no se consignará hasta siglos después, como lazo de comunicación entre la Carrera del Palenque, término arcaico que alude a los alardes militares de otra época, con la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, antiguamente llamada de San Sebastián<sup>15</sup>.

La procesión nazarena prieguense debió subir en los primeros años de la historia de la cofradía por ella, en conmemoración de la secuencia progresiva del camino primitivo del Calvario. El encuentro de Cristo con la Verónica fue previo a la crucifixión. Pero sin duda alguna por conveniencia de los cofrades se alteró este itinerario, constituyendo hoy día camino del regreso a su sede de la procesión.

El trayecto no deja de ser ilustrativo de su significado y a él va dedicado un poema, del que existen numerosas ediciones y reimpressiones durante el siglo XVIII. Lleva por título *Gozos a Jesús Nazareno en la calle de Amargura*<sup>16</sup>. Tipográficamente difieren en el grabado y en su ornato, pero el contenido del mismo es idéntico. Por su curiosidad y poniendo fin a este artículo reproducimos su texto completo:

<sup>14</sup> Cfr. PELÁEZ DEL ROSAL, M., “Via-Crucis”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>15</sup> Cfr. PELÁEZ DEL ROSAL, M., y RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba. Guía histórico-artística*, *op. cit.*, vol. II, p. 145.

<sup>16</sup> En los ejemplares que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid se lee: “Venerado en la Real Casa de la Misericordia de Valencia” (Librería de Juan Martí), o “Venerado por su Hermandad o Cofradía en la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Valencia”, o “Venerado por el gremio de labradores en la capilla del glorioso mártir San Jorge, Patrón de la ciudad de Alcoy” (Imp. y lit. de Martí). Hemos localizado otro de la Librería de la Viuda e Hijos de R. Mariana y Mompí. En otros aparece signado el impresor (Laborda), y en otros no se consigna ninguno, prueba indubitada de su difusión.

*Siendo la misma dulzura  
mi Jesús enamorado:  
la calle de la Amargura  
pasáis triste y lastimado.*

*Oida aquella sentencia  
Que pronunció la injusticia,  
Contra la misma inocencia  
Prevaleció la malicia;  
Mudando su infiel locura  
En tanto horror vuestro agrado:  
La calle etc.  
Después de tanto tormento  
Os cargaron con la cruz  
Si antes dulzura y contento  
Ya sois eclipsada luz;  
Y el que es la misma hermosura  
Se mira horrible y afeado:  
La calle etc.*

*Vuestra madre enternecida  
Os encontró en el camino,  
Quedándose enmudecida  
Sin explicar su destino;  
Viendo la horrenda figura  
De su Hijo tan amado:  
La calle etc*

*Por levantarnos al cielo  
Ha sido vuestra venida,  
Y estáis postrado en el suelo  
Con la tercera caída;  
De aquella carga tan dura  
Fuiste lecho regalado:  
La calle etc.*

*Con golpes y con caídas  
Tirando de los cordeles,  
Renuevan vuestras heridas  
Tantos verdugos crueles;  
Y vos con grave medida  
Nunca os mostrasteis airado:  
La calle etc.*

*Y en paso tan doloroso  
El alivio que buscais,  
Es un cántico glorioso  
Con que la cruz saludáis;  
Por ver la criatura  
El remedio ejecutado:  
La calle etc.*

*Ángeles malos y buenos  
Siguen vuestra procesión,  
Aquellos de rabia llenos  
Y estos con admiración  
Las mujeres dan soltura:  
A un llanto muy estremado:  
La calle etc.*

*Con pía y tierna concordia  
Por templar vuestro dolor;  
Sigue la misericordia  
Después de tanto rigor;  
Previniendo sepultura  
Al divino sentenciado:  
La calle etc.*

*Este gremio de afligidos<sup>17</sup>  
Os quiere hacer compañía;  
Con lamentos y gemidos*

<sup>17</sup> Labradores, en otros impresos.

*En aquesta sacra-Vía;  
Porque con esto asegura  
Teneros más obligado:  
La calle etc.*

*Tornada.  
Pues vais con tanta presura  
Con esta cruz abrazado:  
La calle de la Amargura  
Pasáis triste y lastimado.*



**Jesús Nazareno con la cruz a cuestras camino del Calvario (Retablo del altar mayor de la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. 1582-1583)**



**Imagen de Jesús Nazareno de Priego de Córdoba, de Pablo de Rojas (1592)**



**Procesión de Jesús Nazareno por la calle del Río en el año jubilar 2018**



Representación ideal de la procesión de Jesús Nazareno por el claustro del convento de San Francisco (grabado de Antonio J. Barrientos Ruiz)



Jesús Nazareno en el Calvario



La bendición de Jesús Nazareno en el Calvario



El Calvario de Priego (2019)



Humilladero de un pueblo castellano (Medinaceli)



Cruz en la plaza del Santo Cristo de Priego antiguo Humilladero



Ruinas del Calvario antiguo de Priego (S. XVI)



El Calvario viejo desde el Calvario nuevo (2019)



Jesús Nazareno en el Compás de San Francisco



Gozos a Jesús Nazareno en la calle de la Amargura



Jesús Nazareno por la calle de la Amargura



# TEATRO Y LITURGIA EN LA COMARCA DE LA LOMA (JAÉN)

LA CEREMONIA DEL PASO EN BAEZA

---

**Pedro Luis Pérez Frías**  
*Academia Andaluza de la Historia*

## RESUMEN

**E**sta comunicación rinde homenaje a todos aquellos hermanos de la Real, Venerable, Antigua e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, “El Paso”, de la ciudad de Baeza en la provincia de Jaén, que con su esfuerzo han contribuido a mantener viva la tradición de la Ceremonia del Paso desde hace siglos.

Partiendo de los antecedentes de esta ceremonia en la bibliografía y prensa, desde la segunda mitad del pasado siglo, a modo de estado de la cuestión, analizamos el marco histórico de la propia cofradía, la organización de la procesión y, finalmente, la ceremonia en sí.

Siguiendo la normativa de los estatutos, la tradición oral y la observación propia, se describen y analizan el desarrollo de la representación, las imágenes que intervienen, las escenas que se representan y su relación con los textos litúrgicos, en especial con las estaciones del Vía Crucis.

## DEDICATORIA

**A** lo largo de los años, el individuo forma su personalidad a través de las diversas experiencias que vive en su trayectoria vital. Para un cofrade, la pertenencia a su hermandad o cofradía supone un compromiso de fe y una experiencia formativa, tanto a nivel espiritual como en el material.

Esta comunicación rinde homenaje a todos aquellos hermanos de la Real, Venerable, Antigua e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, “El Paso”, de la ciudad de Baeza en la provincia de Jaén, que con su esfuerzo han contribuido a mantener viva la tradición de la Ceremonia del Paso desde hace siglos, cofradía a la que me honro en pertenecer desde hace muchos años, junto con mis hijos y otros miembros de mi familia.

## ANTECEDENTES EN EL PRESENTE ESTUDIO

**D**urante el pasado siglo XX, las referencias a la denominada “Ceremonia del Paso” en Baeza son variadas y enmarcadas en muy distintos conceptos. Así, en 1976 Vicente Verdú y Luis Carandell la citan en el marco de un estudio global publicado en la revista *Cuadernos para el diálogo*, sobre la vigencia de la Semana Santa y, más concretamente, al tratar las imágenes de Cristo articuladas, de las que dicen:

*“Dentro de la multiplicidad de variantes que se registran en cada localidad, en varios pueblos de la provincia de Alicante, de Salamanca, León o Jaén son proverbiales los “encuentros” entre imágenes (de la Virgen con su Hijo camino del Calvario, de la Verónica con Jesús cargado con la Cruz, etc).*

*Uno de los más sofisticados quizá sea el llamado de “La Ceremonia del Paso”, en Baeza, que tiene lugar al mediodía del Jueves en la plaza Mayor. Nuestro Padre Jesús se encuentra con la Virgen, la Verónica y San Juan. Mediante un artilugio mecánico, la Verónica abraza a Jesús y ofreciéndole un paño para que se enjugue el sudor, muestra a continuación la Santa Faz impresa en el paño al pueblo congregado. Luego*

*la Virgen y San Juan abrazan a Jesús tras haber besado el lienzo y Nuestro Padre Jesús da la bendición a su Madre*<sup>1</sup>.

La cita es acertada respecto a la escenografía y los protagonistas de la representación; pero está totalmente errada en cuanto al día en que tiene lugar, ya que tanto la procesión como la ceremonia siempre se han celebrado el Viernes Santo. Error que no puede extrañar, si tenemos en cuenta que en una de las fotografías que ilustra el artículo se pone como pie de foto: “*El Cristo de la Buena Muerte pasa revista a una unidad de la Legión, en la procesión de la Semana Santa malagueña*”<sup>2</sup>; cuando en realidad recoge el traslado del Cristo de la Buena Muerte a su trono procesional, acto sobradamente conocido hoy por el público gracias a las retransmisiones televisivas, en el que nunca ha pasado revista a las tropas la imagen del Cristo.

La mención que hacía la revista de 1976 no es la primera que hemos encontrado en el siglo XX, respecto a la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, conocida coloquialmente por “El Paso”. En efecto, ya en 1964 José Molina Hipólito incluía una referencia a la imagen titular de aquella, centrada en los aspectos artísticos, en su *Guía de Baeza*, de la que decía: “*Hay también dos notables esculturas procesionales del siglo XVII; la una de Jesús Nazareno ‘El Paso’, de expresión triste, desencajada y finas manos, y la otra representando al Cristo de la Expiración, atribuida al escultor Pedro Roldán*”<sup>3</sup>. Pero no mencionaba el encuentro que tenía lugar el Viernes Santo.

María Ángeles Sánchez, desde el punto de vista del turismo, pero también de la etnología y sociología, incluye la ceremonia en sendos trabajos recopilatorios sobre las fiestas populares de España: así, en 1982 la destacaba como: “*el encuentro, a mediodía del Viernes Santo de los pasos’ de Jesús con la cruz al hombro, la Verónica, San Juan Evangelista y Virgen de la Amargura*”, señalando que estaba declarada como fiesta de interés turístico<sup>4</sup>.

Dieciséis años más tarde volvía a citarla como una de las fiestas populares ligadas a la Semana Santa; ampliando en esta ocasión la referencia, no sólo a los personajes que intervenían en ella sino a la propia escenografía:

<sup>1</sup> VERDU, Vicente, y CARANDELL, Luis, “Muerte y resurrección de la Semana Santa”, en: Revista *Cuadernos para el diálogo*, nº 155, Madrid, abril 1976, pp. 32 - 35, en especial la p. 35.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> MOLINA HIPÓLITO, JOSÉ, *GUÍA DE BAEZA*, DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, MADRID, 1964, P. 39.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ, María Ángeles, *Guía de fiestas populares de España*, Tania, 1982, p. 30.

*“BAEZA (Jaén) = Ceremonia del Paso. A mediodía del Viernes Santo y mediante un artilugio mecánico, la Verónica abraza a Jesús con la cruz al hombro camino del Calvario y, limpiándole el sudor con un paño, muestra a continuación la Santa Faz impresa en él; por el mismo procedimiento, la Virgende la Amargura y San Juan Evangelista abrazan a Jesús, quien da la bendición a su Madre”<sup>5</sup>.*

En ninguna de las dos ocasiones menciona la autora a la cofradía de “El Paso”, ni relaciona la ceremonia con la salida procesional de la misma; aunque, al menos, en 1998 la incluye dentro del epígrafe de la Semana Santa.

Un año después de esta última publicación, será Juan Agudo Torrico el que cite a la “Ceremonia del Paso” de Baeza, como uno de los valores a considerar desde el punto de vista etnográfico y, también, desde lo religioso para apoyar la candidatura de Úbeda y Baeza para ser declaradas Patrimonio de la Humanidad, o Patrimonio Mundial.

En esa ocasión Agudo destacaba la Semana Santa de ambas poblaciones como: “*uno de los rituales más singulares de Andalucía*”; para afirmar más adelante respecto a esta celebración: “*en lo que no cabe la menor duda es el valor en sí de la Semana Santa de ambas poblaciones en el presente, dotadas de una notable personalidad*”<sup>6</sup>.

Entre los momentos de mayor intensidad de la Semana Santa en ambas poblaciones, que Agudo denomina “ritual”, destaca este autor tres, protagonizados por otras tantas cofradías de las treinta y siete que reunían las dos ciudades.

Uno de ellos, el único de los seleccionados que tiene lugar en Baeza, es la procesión de la cofradía de “El Paso” y la ceremonia correspondiente, de las cuales señala:

*“como en la mayor parte de Andalucía, van a ser los desfiles procesionales que se celebran el Jueves Santo y desde la madrugada del Viernes Santo, donde encontremos algunos de los momentos de mayor intensidad de este ritual: la salida en la mañana del Viernes Santo baezano de*

<sup>5</sup> SÁNCHEZ, María Ángeles, *Las fiestas populares: España día a día*, Maeva Ediciones, 1998, p. 138.

<sup>6</sup> Agudo Torrico, Juan, “Úbeda-Baeza, un entorno cultural. Continuidad en las tradiciones y artesanías”, en: *Propuesta de inscripción en la lista de Patrimonio Mundial de Úbeda y Baeza, anexo 1 Informes de Justificación de Valores*, Ayuntamientos de Úbeda y Baeza y Junta de Andalucía, junio de 1999, pp. 70-74.

*la Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, con una talla de Jesús Nazareno datada en el s. XVI de fuerte atracción devocional, con la que se va a escenificar, a media mañana, la ceremonia del Paso donde se ritualiza el encuentro entre este Cristo y las imágenes de la Virgen de la Amargura, la Verónica y San Juan [fig. 4 y 8]<sup>7</sup>.*

Mucho más extensos son los trabajos históricos de Pablo Jesús Lorite Cruz y Manuel Galiano Marín. El primero realiza un trabajo monográfico sobre la ceremonia del Paso en Baeza, en 2011<sup>8</sup>; mientras que el segundo aborda la regulación de dicha representación en los estatutos de la propia cofradía, pero dentro de un estudio más amplio de la procesión penitencial en general<sup>9</sup>.

Por otro lado, la historia de la cofradía de “El Paso” está ampliamente tratada por Rafael Rodríguez-Moñino Soriano desde muy variados enfoques; siempre dentro de un marco más amplio: la propia ciudad de Baeza.

Así, podemos destacar su historia de la que sería la primera sede de la cofradía: el convento de San Basilio Magno<sup>10</sup>, publicada en 1991; seis años después se publica otra historia, en esta ocasión la de las cofradías baezanas, en la que él participa<sup>11</sup>; en 1999 ve la luz su estudio sobre las fuentes documentales para la historia eclesiástica de Baeza<sup>12</sup>, que sirvió de base para la historia eclesiástica de dicha ciudad, publicada al año siguiente<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> AGUDO TORRICO, JUAN, *OP. CIT.*, P. 73.

<sup>8</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús, “La Ceremonia del Paso de Baeza, un ejemplo de imágenes articuladas realizadas por Amadeo Ruiz Olmos”, en: Revista electrónica *Claseshistoria*, 15/11/2011, [en línea] <http://www.claseshistoria.com/revista/> [consulta 22/10/2019].

<sup>9</sup> GALIANO MARÍN, Manuel, “La procesión penitencial alimento de la religiosidad popular”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier (Coord), *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2017, pp. 23–42.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael, *Aproximación a la historia del colegio-convento de San Basilio Magno de Baeza, fundado por San Juan de la Cruz en 1579*, Asociación Cultural baezana y Ayuntamiento de Baeza, Baeza (Jaén), 1991.

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael; Cruz Cabrera, José Policarpo, y Cruz Martínez, Damián, *Historia documental de las hermandades y cofradías de Penitencia de la ciudad de Baeza*, Asociación Cultural Baezana, Baeza (Jaén), 1997.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael, *Archivos de la ciudad de Baeza y catálogos para su historia eclesiástica*, Beturia, Madrid, 1999.

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael, y Coronas Tejada, Luis, *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén): del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del XIX*, Instituto de Estudios Giennenses - Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2000.

También hay que destacar los estudios de María Cruz García Torralbo, que, al igual que Rodríguez-Moñino, aborda la historia de los conventos y cofradías de Baeza desde distintas perspectivas.

Por su relación con la cofradía de “El Paso” destacan su historia del convento de Nuestra Señora del Carmen<sup>14</sup>, publicada en 1995 (cuatro años después que la de Rodríguez-Moñino sobre el mismo convento, pero con distinto nombre).

Un trabajo más extenso y detallado sobre los conventos de Baeza es su libro *Baeza conventual*<sup>15</sup>, publicado tres años después, fruto de su tesis doctoral, defendida en 1997 en la UNED<sup>16</sup>.

En 1998 también ve la luz otro trabajo suyo en colaboración con Antonio Extremera, en el que aportan una serie de puntualizaciones sobre algunas cofradías baezanas<sup>17</sup>.

Además, en los últimos años, han proliferado en las redes e internet las referencias a la ceremonia del Paso en Baeza y a la propia cofradía. Como pasa en los portales de la misma cofradía<sup>18</sup> y de la Agrupación de Cofradías y Hermandades de Baeza<sup>19</sup>; también las encontramos en páginas de turismo y viajes<sup>20</sup> o bien en blogs, de forma puntual, como el de Juan Manzanares, empeñado en recuperar la historia y la imagen de Baeza, que dedicó a la cofradía de El Paso la entrada del nueve de marzo de 2017<sup>21</sup>.

Todas ellas nos permiten formar una idea de la verdadera importancia de la Ceremonia del Paso a lo largo de la historia y en el momento actual. Pero, para conocerla en detalle, es preciso enmarcarla en la cofra-

<sup>14</sup> GARCÍA TORRALBO, María Cruz, “El convento de Nuestra Señora del Carmen de Baeza: Fundación y evolución de su espacio en los siglos XVI y XVII”, en: Revista *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del arte, nº 8, UNED, Madrid, 1995, pp. 119–144.

<sup>15</sup> GARCÍA TORRALBO, María Cruz, *Baeza conventual: el espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Jaén, Jaén, 1998.

<sup>16</sup> GARCÍA TORRALBO, María Cruz, *El espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*, Tesis Doctoral dirigida por María Victoria García Morales y defendida en la UNED en 1997.

<sup>17</sup> GARCÍA TORRALBO, María Cruz, “Las cofradías religiosas de Baeza: precisiones históricas y artísticas”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 168, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1998, pp. 27 - 42.

<sup>18</sup> [en línea] <https://es-es.facebook.com/elpasobaeza/> [consulta 20/10/2019].

<sup>19</sup> [en línea] <http://www.semanasantabaeza.com/el-paso> [consulta 20/10/2019].

<sup>20</sup> [en línea] <https://www.turistouronline.com/2019/04/08/viernes-santo-en-baeza/> [consulta el 22/10/2019].

<sup>21</sup> [en línea] <https://baezafotografiaehistoria.blogspot.com/2017/03/el-paso.html> [consulta el 20/10/2019].

día que la lleva a efecto, la ya citada Real, Venerable, Antigua e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, “El Paso”.

## LA COFRADÍA

**F**ue fundada esta hermandad el año 1587, según consta en una copia de sus estatutos fechada doscientos años más tarde (el catorce de julio de 1797) y remitida al Consejo de Castilla en ese año, como consecuencia del decreto de Carlos III de 1783 por el que se disponía la revisión de todas las reglas de Hermandades y Cofradías; dicha copia fue enviada más tarde por el citado Consejo a la Real Chancillería de Granada, donde actualmente se encuentra archivada<sup>22</sup>.

La recopilación de Sánchez Herrero y Pérez González, publicada en 2002, plantea una serie de interesantes cuestiones respecto a esta cofradía, tales como el propio nombre de la misma o su sede fundacional.

Así, en cuanto al primer punto, mientras los recopiladores la titulan con el nombre actual<sup>23</sup>, en la aprobación concedida por el obispo de Jaén, Francisco Sarmiento de Mendoza, el quince de febrero de 1593, se la designa como “Cofradía de Santa Elena”, sin mención alguna a Jesús Nazareno<sup>24</sup>.

Con respecto a la sede fundacional, los recopiladores indican en la introducción ya citada que aquella fue el convento de San Basilio, mientras que en el mencionado decreto de aprobación se dice que la cofradía estaba en el convento de Nuestra Señora del Carmen: “*Por quanto por parte de el prioste y cofrades de la Cofradía de Santa Elena que se sirve en el convento de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Baeza, fueron presentadas ante nos las Ordenanzas de susoscriptas en catorze fojas con ésta, y pedida las aprovásemos y confirmásemos, como en ellas se contiene*”<sup>25</sup>.

Esta diferencia ya había sido puesta de manifiesto en anteriores estu-

<sup>22</sup> sig. 321/4.376/6; cfr. SÁNCHEZ HERRERO, José (ed. lit.) y PÉREZ GÓNZALEZ, Silvia María (Coord), *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos XIV, XV y XVI*, Universidad de Huelva, Huelva, 2002, p. 95.

<sup>23</sup> “CXII. Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena. (El Paso), Baeza, 1587”, en: SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GÓNZALEZ, *op. cit.*, pp. 1641 - 1654.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GÓNZALEZ, *op. cit.*, p 1649.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

dios, como el de Rodríguez-Moñino sobre el colegio convento fundado por San Juan de la Cruz en Baeza el año 1579, que él denomina de San Basilio Magno<sup>26</sup>, o el del mismo autor en unión de Coronas Tejada, en el que repiten dicho nombre en varias ocasiones<sup>27</sup>. El mismo criterio sigue Lorite Cruz en su estudio sobre la ceremonia del Paso, que quizás basándose en los datos que ofrece la página oficial de la propia cofradía<sup>28</sup>.

En cambio, García Torralbo opina que el nombre correcto del convento es el de Nuestra Señora del Carmen<sup>29</sup>, justificándolo amplia y detalladamente; tesis que sigue Galiano Marín en su estudio sobre la procesión penitencial, a la hora de citar a la cofradía de “El Paso”<sup>30</sup>.

Las posiciones opuestas sobre la verdadera denominación del convento fundado por San Juan de la Cruz en Baeza en 1579, son analizadas por Dámaso Chicharro Chamorro, en el año 2018, en un trabajo sobre la presencia del santo en aquella ciudad<sup>31</sup>; en él, Chicharro contrasta las tesis de Rodríguez-Moñino y García Torralbo inclinándose por la de esta última al afirmar respecto al convento de Baeza: “*que hoy debemos llamar con total precisión “Convento de Nuestra Señora del Carmen”*”<sup>32</sup>.

Si bien hay que reconocer que ya en el año 2002 María Dolores Torres Puya intentó conciliar ambas denominaciones en su estudio sobre el libro de Protocolos de aquel convento carmelita al que titulaba: “Noticias del convento de Ntra. Sra. del Carmen, de carmelitas descalzos de Baeza, conocido como de San Basilio el Magno, a través del libro Protocolo”<sup>33</sup>. Además la denominación de San Basilio Magno está presente en varias fuentes docu-

<sup>26</sup> Ver nota 10. También, en la historia de esta cofradía recogida por el propio Rodríguez Moñino, junto con Cruz Cabrera y Cruz Martínez: RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael; CRUZ CABRERA, JOSÉ POLICARPO, Y CRUZ MARTÍNEZ, DAMIÁN, “REAL, VENERABLE, ANTIGUA E ILUSTRE ARCHICOFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS”, EN: RODRÍGUEZ-MOÑINO, CRUZ CABRERA, Y CRUZ MARTÍNEZ, *OP. CIT.*, PP. 195 – 252.

<sup>27</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO Y CORONAS TEJADA, *op. cit.*, pp. 28; 44, 166, entre otras.

<sup>28</sup> LORITE CRUZ, *op. cit.*, p. 3.

<sup>29</sup> Ver nota 14.

<sup>30</sup> GALIANA MARÍN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>31</sup> CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso, “De nuevo sobre San Juan de la Cruz en Baeza: entre el colegio de San Basilio y la universidad (‘el nido de los conversos’)”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n° 217, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2018, pp. 355 – 383.

<sup>32</sup> CHICHARRO CHAMORRO, *op. cit.*, p. 368.

<sup>33</sup> TORRES PUYA, María Dolores, “Noticias del convento de Ntra. Sra. del Carmen, de carmelitas descalzos de Baeza, conocido como de San Basilio el Magno, a través del libro Protocolo”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2002, n° 180, pp. 493–502.



mentales como el Catastro de Ensenada<sup>34</sup> o el expediente referente a él del año 1833 existente en el Archivo Histórico Nacional<sup>35</sup>.

Un análisis detallado de la transcripción inserta en la recopilación de Sánchez Herrero y Pérez González nos permite también comprobar que el documento utilizado consta de dos ordenanzas diferenciadas: las primitivas o fundacionales aprobadas por el obispo Sarmiento de Mendoza y una ampliación o modificación de aquellas ordenanzas redactada, probablemente, en 1611 (ya que éste es el año que consta en la portada que precede a ambas ordenanzas, debajo del escudo de la Orden de la Merced<sup>36</sup>); según se hace constar a continuación de la transcripción del decreto de aprobación, en el folio 24r del documento obrante en la Chancillería granadina con la observación: “Siguen otros capítulos de las constituciones”. Estas se inician con la siguiente advertencia: *“A honra y gloria de Dios Nuestro Señor y de su bendita madre los cofrades de la Cofradía de nazarenos subtitulada de Santa Elena que sirve en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes de esta ciudad de Baeza, demás de las Ordenanzas que están en este cuaderno, enmendaron y añadieron las siguientes [...]”*<sup>37</sup>.

Esta modificación fue aprobada por Don Eugenio de Chiriboya, gobernador, provisor oficial y vicario general del obispado de Jaén, por su Obispo, el Cardenal Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, el treinta y uno de agosto de 1632.

En el decreto queda patente que la cofradía sigue manteniendo el nombre primitivo y que ya residía en el convento de la Merced: *“Por quanto por parte del prioste y cofrades de la Cofradía de Santa Elena que se sirve en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes de la ciudad de Baeza fueron pre-/[31v.]-sentados ante nos los capítulos y ordenanzas nuebamente fechas y ordenadas por el dicho prioste y cofrades, y pedido las aprovásemos y confirmásemos como en ellas se contiene”*<sup>38</sup>.

Sin embargo, la redacción del preámbulo a la ampliación deja lugar a ciertas dudas al señalar que la cofradía de nazarenos es “subtitulada de San-

<sup>34</sup> ALFONSO MOLA, Marina (introducción), *BAEZA 1753. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, Ayuntamiento de Baeza y Tabapress, Madrid, 1991, p. 153.

<sup>35</sup> Archivo Histórico Nacional, Clero-Secular\_Regular, legajo 2454, exp. 2. Colegio de San Basilio Magno de Baeza (Jaén). Carmelitas Descalzos (año 1833).

<sup>36</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 1641.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 1649.

<sup>38</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 1654.

ta Elena”; ¿se había comenzado a utilizar ya la denominación de “Nuestro Padre Jesús Nazareno”, anteponiéndola a la primitiva de Santa Elena? Y, en tal caso, éste debía ser un nombre no ratificado por la Iglesia, como se desprende del decreto de aprobación del gobernador del obispado.

Atendiendo al contenido de los estatutos, los primitivos constan de una introducción y once capítulos en los que se regulaba la vida de la cofradía<sup>39</sup>:

1º. *“En qué manera han de ser recibidos los hermanos que quisieren entrar en esta santa Hermandad y las personas que se han de hallar para ser recibidos y en qué forma”.*

2º. *“De la orden que han de llevar los hermanos en la procesión el Viernes Santo y las insignias que han de llevar los hermanos en la dicha procesión y las estaciones que tienen de andar”.*

3º. *“De las fiestas que ha de tener obligación en cada año para siempre jamás”.*

4º. *“El orden que han de tener las esquadras que fueren nombradas para exortar a la confesión y comunión de los hermanos que fueren a su cargo y a las demás cosas necesarias”.*

5º. *“Del orden del enterrar de los hermanos y la cera que se les ha de dar y missas que se han de decir”.*

6º. *“Del orden que se ha de tener en el hacer los cabildos y las personas que a ellos han de asistir y en qué tiempos se han de hacer”.*

7º. *“Del orden de elección de oficiales y en qué tiempo se ha de hacer y qué personas se han de hablar en la dicha elección”.*

8º. *“De la luminaria que los hermanos tienen obligación a pagar para el sustento de esta santa Hermandad”.*

9º. *“Del orden que se ha de tener con los hermanos que renunciaren en otros sus plazas o se despidan de esta Hermandad”.*

10º. *“Del orden que se ha de tener en dar las cuentas de un mayordomo a el otro y cómo se han de tomar y qué personas pueden asistir a ellas”.*

11º. *“El ultimo del orden que se ha de tener para la ejecución de estas ordenanzas”.*

Mientras que la modificación aprobada en 1632 cuenta con otros doce capítulos que, al contrario que en los estatutos de 1587, sólo estaban nume-

<sup>39</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 1642 – 1648.

rados, sin contar con epígrafe que diese idea de su contenido<sup>40</sup>. Resumiendo, estos regularían:

- El portador del estandarte en la procesión, que sería el mayordomo en ejercicio por no existir ya el alférez.
- El responsable de dirigir la procesión, que sería el mayordomo anterior, y en su defecto “*el otro alcalde*” y si no pueden ambos el que elija la cofradía en cabildo.
- Admisión de las viudas de los cofrades fallecidos en la Cofradía, como “cofradas”.
- Pago por los cofrades para ayuda al entierro, misas y sufragios que daba la Cofradía a los cofrades que fallecían.
- Honras a los cofrades difuntos.
- Hábito que deben llevar los cofrades en la procesión del Viernes Santo.
- De las elecciones para elegir mayordomoy oficiales.
- Obligación de asistir a las procesiones de la cruz y el párroco donde resida la Cofradía.
- Rebajas en los pagos de los “*quartillos de los difuntos*” y hechura de dos túnicas por cuenta de la Cofradía para los muñidores que van delante de la procesión el Viernes Santo.
- Del acompañamiento de ocho clérigos en los entierros de los cofrades.
- Reserva del derecho de la Cofradía a aumentar las ordenanzas.
- Cuota extraordinaria y única de 2 reales para sufragar el acompañamiento de ocho clérigos en los entierros determinado en el capítulo 10.

Como se puede apreciar, muy pocos de ellos hacen referencia a la procesión del Viernes Santo, prácticamente el único que lo hace de forma extensa es el capítulo 2º de 1587, modificado en parte por los dos primeros de 1611, en el que se cita la presencia de las imágenes de Cristo con la cruz a cuestas y de la Virgen, pero sin referencia alguna a la ceremonia ni a otras imágenes que en ella participan actualmente.

Así se regulaba en primer lugar la hora de salida de la procesión y la forma de asistir a ella de los cofrades:

---

<sup>40</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 1649 – 1654.

*“Ordenamos y tenemos por bien que todos nuestros hermanos el Viernes Santo al amanecer salgan en procesión de Nuestra Señora de la Merced, cada vno con su túnica y cruz y sogas, como es costumbre, y los pies descalzos, salvo si alguno tuviere alguna enfermedad vrgente, éste tal podrya llevar en los pies vnassendalias, como las traen los padres descalzos. Y en la dicha procesión irán con mucho silencio sin poder hablar vno con otro, quedo ni floxo, ni pueda ninguno llevar cosa alguna por do pueda ser conocido. Y si alguno lo hiciere o dexare de salir en la dicha procesión, no dando razón del legítimo impedimento, pague de pena media libra de cera. Y ansí mismo, pague la misma pena el que biniere después de salida la procesión”<sup>41</sup>.*

La túnica, cruz y sogas que debían llevar los cofrades, a que alude este párrafo, se regulaba en el capítulo 1º, párrafo tercero, en el que además se prohibía la asistencia de mujeres a la procesión. Destaca la diferencia de color de la túnica primitiva, morado, con la que actualmente usa la cofradía, marrón:

*“Otrosí, ordenamos y tenemos por bien que los que hubieren de entrar en esta santa Hermandad paguen por su entrada y de su muger doce reales. Y no pueda salir ninguna muger en la procesión. Y los dichos hermanos sean obligados a tener túnica morada y capilla y vna sogas para el cuello que llegue hasta los pies y otra con que se ha de ceñir, conforme a la manera que las tienen los demás hermanos. Y an de tener vna cruz de madera de once quartas en largo y los brazos de dos varas conforme a las demás”<sup>42</sup>.*

Volviendo al capítulo 2º, su párrafo segundo establecía el orden de la procesión, encabezada por un estandarte morado portado por el alférez de la

<sup>41</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 1643. Galiano Marín lo recoge parcialmente y con algunas variaciones: “todos los hermanos han de salir el Viernes Santo al amanecer... en procesión, con túnicas, cruces y sogas, y los pies descalzos (salvo si alguno tuviere alguna enfermedad urgente), silencio han de guardar, y no puede ninguno llevar cosa alguna por lo que pueda ser conocido”, *vid.* GALIANO MARÍN, *op. cit.*, p. 31.

<sup>42</sup> SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 1643. Galiano Marín lo recoge parcialmente y con algunas variaciones: “Los hermanos debían poseer: ‘una túnica morada y capillos y una sogas para el cuello que llegue hasta los pies, y otras con que se han de ceñir... y han de tener una cruz de madera de once cuartos en largo y los brazos de dos varas’”, *vid.* GALIANO MARÍN, *op. cit.*, p. 30.

cofradía, que debía ir precedido por dos niños vestidos con el hábito de los Carmelitas, sustituido luego por el de la Merced, y junto a él los dos alcaldes y consiliarios de la Cofradía, con sus bastones distintivos: “*cada uno con su cetro en la mano*”; la redacción no permite discernir si estos acompañantes debían ir a la altura del estandarte y su portador, es decir flanqueándolo a ambos lados, o bien inmediatamente detrás dejando a dicha insignia el lugar preeminente y destacado. Detrás de ellos seguirían los demás hermanos con sus cruces.

La imagen del Nazareno, “*insignia del Cristo con la cruz a cuestras*”, se situaba en cabeza del segundo tercio del cortejo, acompañada por seis hermanos con cirios encendidos; mientras que la imagen de la Virgen, “*de Nuestra Señora*”, iba al final de la procesión acompañada de cuatro hermanos con cirios. Tanto los portadores de las imágenes como de los cirios debían ser nombrados en un cabildo previo.

En la procesión no podían ir otras luces, salvo las que llevasen los frailes. El cuidado de que se observasen todas estas normas, así como la dirección de la procesión, estaban encomendados al mayordomo y al fiscal de la cofradía, sin poder intervenir otra persona, salvo el padre comendador o el religioso que él ordenase.

Por último se indicaba el itinerario y la obligación de hacer varias estaciones:

*“Y las estaciones donde a de ir la dicha procesión son las siguientes: La primera, a la Iglesia Mayor, por la Puerta de Vbeda derechos, y luego a San Gil, y luego al Salvador por la calle los Calderones, y luego a Santo Domingo, y luego a Santo Andrés por el Torno de la Monjas, y luego a San Francisco por la calle Matilla, y luego a San Pablo por la calle Poblaciones, y suba las Barreras arriba, y por hallí se buelva al dicho convento de donde salió”<sup>43</sup>.*

De las siete estaciones citadas, cuatro correspondían a iglesias parroquiales: San Gil, el Salvador, San Andrés y San Pablo; dos, a conventos, Santo Domingo y San Francisco, y completaba la relación la Catedral, “la Iglesia Mayor”, que era la primera adonde acudía la procesión. Todas ellas

<sup>43</sup>SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 1643. Como ocurría en los casos anteriores Galiano Marín hace una transcripción parcial de este párrafo, con algunas variaciones, como el incluir al final de la cita, la frase “y en el curso de la procesión, años más tarde se incorporaría La ceremonia del Paso”, que no estaba en los estatutos, *vid.* GALIANO MARÍN, *op. cit.*, p. 31.

estaban activas a mediados del siglo XVIII, según refleja el Catastro de Ensenada<sup>44</sup>.

La parroquia de San Gil estaba todavía en funcionamiento a principios del siglo XIX, según se desprende de la causa instruida por la Inquisición a su Prior Pedro Jacinto de Ogañar, preso en el convento de los Carmelitas de Córdoba desde mediados de junio de 1801<sup>45</sup>, pero desapareció en fechas posteriores y de ella sólo queda el recuerdo en el nombre de la calle que llevaba a ella: Cuesta de San Gil<sup>46</sup>.

Lo mismo sucedió con los conventos: el de Santo Domingo fue destruido durante la Guerra de la Independencia, según Juan Cruz Cruz<sup>47</sup>, y la comunidad trasladó sus bienes e imágenes al convento de religiosas de Santa María de Gracia donde permanecieron hasta 1825, que se entregaron definitivamente a aquél el ocho de febrero de ese año<sup>48</sup>; mientras que el de San Francisco sufriría suerte similar años más tarde, si bien de él nos han quedado algunos restos que fueron restaurados en el pasado siglo<sup>49</sup>.

Pascual Madoz incluía a estos conventos en la relación de los existentes en la diócesis de Jaén a mediados del XIX; señalando que el de Santo Domingo “*se hundió en el siglo anterior, o a principios de este*”; respecto al de San Francisco que: “*Existe mucha parte de él*”, y del de Santa María de Gracia indica: “*Suprimido*”<sup>50</sup>.

En cuanto al punto de inicio y final de la procesión, la redacción de la

<sup>44</sup> ALFONSO MOLA, *op. cit.*, pp. 84–89 y 132–153. Una detallada historia de todos estos templos se puede encontrar en RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Y CORONAS TEJADA, *APROXIMACIÓN A LA HISTORIA ECLESIASTICA DE LA CIUDAD DE BAEZA...*

<sup>45</sup> Archivo Histórico Nacional, INQUISICIÓN, 3727, Exp.22. Alegación fiscal del proceso de fe de Padre Jacinto Ogañar, prior de la Parroquia de San Gil.

<sup>46</sup> CRUZ CRUZ, Juan, *Baeza histórica y monumental. Patrimonio de la Humanidad*, 2010 (primera edición 2006), p. 24.

<sup>47</sup> CRUZ CRUZ, Juan, *op. cit.*, pp. 22 y 23. También en RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO Y CORONAS TEJADA, *OP. CIT.*, P. 315.

<sup>48</sup> Rodríguez-Moñino SORIANO y CORONAS TEJADA, *op. cit.*, pp. 314 - 315. Citan la existencia de una “*Escritura de entrega de bienes y caudal perteneciente al suprimido convento de religiosos de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán, que recibe la comunidad de religiosas de Santa María de Gracia de esta ciudad, de la misma Orden*”.

<sup>49</sup> Sobre la historia de ambos conventos, ver en el capítulo cuatro de la obra de Rodríguez-Moñino y Coronas, dedicado a los Conventos de Órdenes Regulares de Baeza, “*Convento de San Francisco*”, en: RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO Y CORONAS TEJADA, *OP. CIT.*, PP. 289–303; Y “*CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN*”, EN: RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO Y CORONAS TEJADA, *OP. CIT.*, PP. 307–334.

<sup>50</sup> MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo IX, Madrid, 1850, pp. 495 y 496.

ordenanza permite que se pueda aplicar tanto a la sede inicial del Carmen o de San Basilio, como a la de la Merced, ya que ambas estaban cercanas a la Puerta de Úbeda, primer punto de referencia señalado en el recorrido. El citado Madoz señalaba respecto a estos dos conventos que el del Carmen era “*casa de vecindad*” y el de la Merced estaba “*casi arruinado*”<sup>51</sup>.

Actualmente, la cofradía de “El Paso” conserva parte de ese itinerario y la mayoría de las estaciones, salvo la de San Gil, aunque la procesión pasa por el inicio de la Cuesta de ese nombre antes de llegar a la Puerta de Jaén, y la de Santo Domingo, sustituida por el convento de la Encarnación, cuyo edificio e iglesia permanecen al final de la calle San Francisco; mientras que en el caso de El Salvador y San Francisco el itinerario pasa muy próximo a ellos.

Además, como es lógico, al pasar la cofradía a la iglesia de San Pablo [fig. 1], ésta pasó a ser principio y final de la procesión, al igual que había pasado siglos antes al pasar al convento de la Merced, lo que hizo caer en el olvido al convento del Carmen o de San Basilio.

Antes de pasar a analizar la ceremonia del Paso, hemos de señalar que la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, según Juan Aranda Doncel, está incluida entre las que él denomina “*cofradías de Jesús Nazareno*”<sup>52</sup>, de las que dice: “*son las últimas [de las cofradías pasionistas] en aparecer, pero van a despertar muy pronto un intenso fervor popular en Andalucía que ha pervivido hasta nuestros días*”<sup>53</sup>. Para Aranda Doncel hay una serie de características comunes a estas cofradías creadas en honor del Nazareno que introducen aspectos originales y novedosos que constituyen una penitencia distinta a la que venían practicando los cofrades<sup>54</sup>, por lo general:

- Recorrido procesional en la madrugada del Viernes Santo.
- Sus cofrades procesionan descalzos con cruces de madera sobre los hombros, a imitación de Cristo camino del Calvario.
- Suelen procesionar dos o tres imágenes, siendo la figura central Jesús Nazareno.
- Los penitentes visten túnicas moradas, aunque excepcionalmente son rojas.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Aranda Doncel, Juan, “Las cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía durante los siglos XVI al XIX”, en: *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 140, Córdoba, 2001, pp. 173–196.

<sup>53</sup> ARANDA DONCEL, “Las cofradías de Jesús Nazareno...”, p. 174.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

■ Fiestas más extendidas: Resurrección y las de la Invención y Exaltación de la Cruz

Como ya se ha destacado, los estatutos de la cofradía de “El Paso” se ajustan a la mayoría de los puntos señalados.

## LA CEREMONIA DEL PASO

**Y**a hemos señalado que los estatutos iniciales de la cofradía de Santa Elena no hacían alusión alguna a esta ceremonia, tan citada por diversos autores. Galiano Marín dice de ella: *“Es posible que este acto piadoso y popular, a modo de teatro sacro, fuese ya representado a principios del siglo XVII, si bien no se puede precisar documentalmente sus orígenes (Los libros de Cabildo, que pudieran dar fe de ello, desaparecieron). Parece probable que con el paso del tiempo ganase mayor complejidad y barroquismo. Todas las imágenes que intervienen en esta singular ceremonia están articuladas, desarrollándose la misma en la antes conocida como Plaza de la Leña (hoy Plaza de la Constitución) centro urbano de primer orden en las manifestaciones procesionistas de la ciudad desde antiguo”*<sup>55</sup>.

En cuanto al desarrollo de la ceremonia el mismo autor acude a un “Manual de Ordenanzas” aprobado por el Consejo de Castilla en 1899; desgraciadamente no da referencia alguna archivística, ni tampoco bibliográfica, por lo que nos ha sido imposible consultar dicha ordenanza de forma directa<sup>56</sup>.

Siguiendo, pues, a Galiano Marín, la descripción de la ceremonia se encuentra en el capítulo séptimo de dicho manual y se reduce al siguiente texto:

*“Llegada la procesión a la mencionada plaza, permanece en ella El Señor a la espera de la santa mujer Verónica, que desciende por la calle de las Barreras, representándose entonces el momento de la*

<sup>55</sup> GALIANO MARÍN, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

<sup>56</sup> Podemos aventurar que las referencias a la ceremonia están extraídas de la obra de Rodríguez-Moñino, Rafael, Cruz Cabrera, José Policarpo, y Cruz Martínez, Damián, *Historia documental de las hermandades y cofradías de Penitencia de la ciudad de Baeza*, ya que es una de las pocas que cita el autor en la bibliografía. Ver GALIANO MARÍN, *op. cit.*, p. 41.



*imprimación del ‘Santo Rostro’; acto seguido la santa mujer Verónica se acerca a San Juan y a la Virgen, situados en la esquina del hospital de la Concepción (hoy Iglesia de Padres Carmelitas Descalzos), sucediéndose entonces abundantes genuflexiones y reverencias, así como expresiones de llanto por parte de la Virgen, merced a la amplitud de movimientos articulados de que está dotada la talla. El punto culminante de este drama pasionista es el momento del encuentro de la Virgen con El Señor, con la bendición del Señor y el abrazo entre ambas imágenes.<sup>57</sup>*

Hay que destacar que la Plaza de la Leña no era la de la Constitución, al menos hasta mediados del siglo XIX, como describe el citado Pascual Madoz en la voz dedicada a la ciudad de Baeza en su diccionario; señalando, además, que en la Plaza de la Leña se encontraba la torre de los Aliatares, mientras que en la de la Constitución estaba una de las tres casas consistoriales que existían en la población:

*“Cuenta la población 1.811 casas de 2 y 3 pisos, altas de techo y bien ventiladas; otras 3 consistoriales, una junto a la catedral, otra en la plaza de la Constitución (mercado), ambas de regular capacidad, y la tercera casi arrinconada cerca del sitio que ocupan las carnicerías [...]. De las 3 grandes plazas la más espaciosa es la de la Constitución, con soportales en dos de sus costados, un paseito adornado con álamos blancos y negros, cinamomos, rosales dos círculos de bancos de piedra de sillería regularmente labrada, una fuente de mármol blanco y negro con varios juegos de la mejor agua y otra de inferior calidad abundantísima; también tiene soportales la plaza de la Leña que casi forma una con la anterior, y en la cual se levanta el torreón de los Aliatares, denominado así en memoria de la famosa tribu árabe de aquel nombre<sup>58</sup>.*

<sup>57</sup>GALIANO MARÍN, *op. cit.*, p. 32. La redacción no parece la más adecuada para un texto de corte legislativo que lo que pretendía era reglamentar uno de los actos más importantes de la cofradía. Como ya hemos puesto de relieve anteriormente, todo parece indicar que el autor ha procurado hacer más ameno y descriptivo el texto de la ordenanza; convirtiéndolo en un relato costumbrista.

<sup>58</sup>MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo III, Madrid, 1850, p. 293. Sobre la evolución histórica de estos espacios urbanos ver CRUZ CABRE-RA, José Policarpo, *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza (siglos XVI-XVIII): aristocracia urbana y conmemoración pública*, Universidad de Granada y Asociación Cultural Baezana, Granada, 1999. El libro es fruto de la tesis doctoral del mismo título defendida en 1995 en la Universidad de Granada, disponible en microfichas en la BNE y en acceso abierto en el repositorio digital de dicha universidad, DIGIBUG.

Por otro lado, la Plaza de la Constitución tomó este nombre en 1812, como consecuencia de un decreto de las Cortes de Cádiz, de fecha catorce de agosto de ese año, que estableció se diese tal denominación en todos los pueblos y ciudades a la plaza principal donde se hubiese proclamado la Constitución recién aprobada: *“Las Cortes generales y extraordinarias, queriendo fijar por todos los medios posibles en la memoria de los españoles la feliz época de la promulgación de la Constitución política de la Monarquía, decretan: que la Plaza principal de todos los pueblos de las Españas, en la que se celebre o se haya celebrado ya este solemne acto, sea denominada en lo sucesivo, Plaza de la Constitución, y que se exprese así en una lápida erigida en la misma al indicado objeto. Lo tendrá entendido la Regencia del Reino para su cumplimiento, y lo hará imprimir, publicar y circular = Felipe Vázquez, Presidente = Manuel Llano, Diputado Secretario = Juan Nicasio Gallego, Diputado Secretario = Dado en Cádiz a 14 de Agosto de 1812 = A la Regencia del Reino”*<sup>59</sup>.

De una forma u otra el espacio de representación de la Ceremonia del Paso se ha mantenido a lo largo del tiempo. Si bien Lorite Cruz apunta la posibilidad de que en sus inicios la ceremonia tuviese lugar a la vista de las Casas Consistoriales, conocidas hoy por “Casas Consistoriales Bajas”, “Balcón del Concejo” o “Balcón de la Ciudad”, situadas en la Plaza de la Constitución<sup>60</sup>.

Pero bien con el nombre de Plaza de la Leña o el actual de Plaza de España, el recorrido entre las desembocaduras de las calles San Francisco, Barreras y San Pablo acogió, y sigue acogiendo, a los hermanos de la cofradía de “El Paso” y su representación del encuentro de la Calle de la Amargura, siempre bajo la sombra de la torre de los Aliatares.

Lorite Cruz hace una descripción detallada del desarrollo de la Ceremonia del Paso en la actualidad, fruto de su observación directa, salpicada de observaciones sobre la relación de las escenas representadas con aspectos teológicos y litúrgicos; utilizamos su relato como guión para reseñar la representación brevemente:

*“En la actualidad, por la calle San Francisco [...] desciende el Nazareno y se para junto al famoso café Mercantil [...]. Desde la calle San Pablo proviene en unas pequeñas andas la Verónica que no ha realizado estación de penitencia junto a las demás imágenes (por ser imagen apócrifa*

<sup>59</sup> Archivo Municipal de Málaga, Actas Capitulares, vol. 202 (año 1812), f. 669r.

<sup>60</sup> LORITE CRUZ, *op. cit.*, p. 4.

y no estar bendita) [...].

Desde la distancia la 'Santa Mujer' al ver a Cristo cae por tres veces al suelo (se bajan las andas) y al llegar a su altura es bendecida por Éste, posteriormente ésta levanta el paño que Jesús coge entre sus manos y se limpia el rostro [fig. 2]. La Verónica vuelve de espaldas y cae otras tres veces.

En este momento es levantado el trono de Cristo y se cruza con ella cuando ésta vuelve a subir la calle en busca de San Juan que desciende por la misma una vez que ha sido desmontado del paso en donde acompañaba a la Virgen. Esta vez es el discípulo predilecto el que de manera muy caballerosa cae tres veces ante la Verónica [...]. Ésta le muestra el Vero Icono [fig. 3] y Juan mientras se retira de espaldas vuelve a repetir las caídas [...].

Las dos imágenes se juntan para ver el descenso de la Virgen que viene llorando (abriendo las manos hacia el cielo y enjugándose con el pañuelo) [fig. 4]. El primer encuentro lo realiza con la Verónica [fig. 5], besando el Santo Rostro [...].

El siguiente en acercarse a la Virgen es San Juan [fig. 6], vuelve a caer por triple y finalmente se abrazan [...]. Las andas comienzan a andar juntas, el discípulo amado de espaldas y la Virgen de frente, hasta que San Juan se gira mostrando con su índice la presencia de Cristo y María se dirige a Él [fig. 7]. Jesús la bendice y se abrazan (momento más emotivo de la ceremonia).

Finalmente el acto termina cuando el Nazareno bendice a la población y la comitiva sigue su breve camino hasta su sede canónica<sup>61</sup>.

La ceremonia del Paso constituye una verdadera representación teatral estructurada en cinco escenas, correspondientes a otros tantos encuentros:

- La Verónica con Jesús Nazareno [fig. 2].
- La Verónica con San Juan Evangelista [fig. 3].
- La Virgen con La Verónica [fig. 5].
- La Virgen con San Juan Evangelista [fig. 6].
- Jesús Nazareno con la Virgen [fig. 7].

En todas ellas juegan un papel importante tres elementos: la música, los movimientos de los hermanos que portan las andas y la gesticulación de

<sup>61</sup> LORITE CRUZ, *op. cit.*, pp. 4-6.

las propias imágenes. En el primer caso, el sonido de un motete, interpretado por una capilla musical con instrumentos de viento, subraya los momentos más importantes; desde la Semana Santa del año 2007 la cofradía de “El Paso” ha recuperado el conocido como “miserere chico”<sup>62</sup>, que se interpreta tanto en la ceremonia como en distintos momentos de la procesión.

Los movimientos de los portadores permiten dar dinamismo a los encuentros, aproximando o alejando a las imágenes que intervienen en ellos; así mismo el descenso de las andas hasta casi el suelo para elevarlas inmediatamente después hasta los hombros representan las diversas caídas o genuflexiones que tanto la Verónica como San Juan hacen ante la Virgen y Jesús Nazareno.

La gesticulación de las imágenes es el elemento principal y diferenciador de la representación. Se consigue gracias a la articulación de diversas partes de las imágenes que son manejadas por sencillos mecanismos, cuyo manejo está encargado a hermanos de la cofradía. Así, Jesús Nazareno tiene articulado el brazo derecho; la Virgen, los dos brazos y la cabeza [fig. 4]; la Verónica, los dos brazos, y San Juan, el brazo derecho.

La importancia de estos cofrades en la ceremonia queda patente en el capítulo 1º de las ordenanzas de 1899, según Galiano Marín, que establecía la exención de pago para ellos, señalando: “*Están exentos de pago los diez hermanos que ejercen el oficio de sirvientes; a saber: el que sirve el paso de Nuestro Padre Jesús; la mano derecha de la Santísima Virgen; la izquierda; la cabeza; el cuadrante de dicha imagen; el apóstol San Juan; el palio; la Verónica y dos meritorios para cubrir plaza en las vacantes*”<sup>63</sup>.

Es importante destacar que dos de las cinco escenas, la primera y la última, corresponden a sendas estaciones del Vía Crucis, la VI y la IV, respectivamente, como apunta Lorite Cruz<sup>64</sup>. Esto altera el orden establecido en el Vía Crucis, pero refuerza el efecto dramático de la representación.

Así, la ceremonia se inicia cuando el Nazareno desciende por la calle San Francisco y se para junto al café Mercantil; desde la calle San Pablo sale la Verónica sobre unas pequeñas andas y llevando entre sus manos un paño blanco extendido. Desde la distancia, la “Santa Mujer”, al ver a Cristo, se arrodilla por tres veces, avanzando unos pasos entre cada genuflexión; al

<sup>62</sup> Redacción, «“Capitorazos” y “Ovaciones”», en: Revista *El Capirote. Cuaderno Cofrade*, nº 5, Asociación Cultural Tertulia Cofrade “El Capirote”, Baeza, 2008, p. 55.

<sup>63</sup> GALIANO MARÍN, *o. cit.*, p. 32.

<sup>64</sup> LORITE CRUZ, *op. cit.*, notas al pie 7 y 10, pp. 4 y 5.

llegar frente a Jesús Nazareno levanta el paño que Jesús coge con su mano derecha y se limpia el rostro. Al separarse, Jesús bendice a la Verónica, con el “Santo Rostro” ya visible en el paño. Sin volver la espalda, la Verónica retrocede y cae otras tres veces despidiéndose del Señor [fig. 2].

De este modo queda representada la VI estación del Vía Crucis: “La Verónica limpia el rostro de Jesús”, y así la comentan los franciscanos: “*Jesús avanza camino del Calvario, con el rostro desfigurado por el sufrimiento, la sangre, los salivazos, el polvo, el sudor... Entonces, una mujer del pueblo, Verónica de nombre, se abrió paso entre la muchedumbre llevando un lienzo con el que limpió piadosamente el rostro de Jesús. El Señor, como respuesta de gratitud, le dejó grabada en él su Santa Faz*”<sup>65</sup>.

La IV estación del Vía Crucis, “Jesús se encuentra con su Madre”, se representa como última escena de la ceremonia. Tras encontrarse San Juan con la Virgen [fig. 6], en la plaza a medio camino entre las calles San Francisco y San Pablo, éste le indica con su brazo derecho la presencia de su Hijo (que se encuentra en la calle Barreras a los pies de la Torre de las Aliatares).

La Virgen avanza para encontrarse con Jesús entre grandes muestras de dolor, escenificadas por la apertura de los brazos, la mirada al cielo, las lágrimas (que se seca llevándose un pañuelo a la cara) y el cruce de sus manos sobre su corazón (el pecho), las cuales se repiten al llegar frente a su Hijo.

Después Madre e Hijo se unen en un abrazo, tras el cual Jesús bendice a la Virgen; luego un nuevo abrazo del Nazareno a su Madre y Ésta se retira sin dejar de mirarle, mientras Jesús imparte la bendición a ella y al pueblo [fig. 7]. Mientras se separa de su Hijo, María expresa nuevamente su dolor y se reúne con La Verónica y San Juan.

Este es el comentario que de esta estación hacen los franciscanos: “*En su camino hacia el Calvario, Jesús va envuelto por una multitud de soldados, jefes judíos, pueblo, gentes de buenos sentimientos... También se encuentra allí María, que no aparta la vista de su Hijo, quien, a su vez, la ha entrevistado en la muchedumbre. Pero llega un momento en que sus miradas se encuentran, la de la Madre que ve al Hijo destrozado, la de Jesús que ve a María triste y afligida, y en cada uno de ellos el dolor se hace mayor al contemplar el dolor del otro, a la vez que ambos se sienten consolados y confortados por el amor y la compasión que se transmiten*”<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> [en línea] <https://www.franciscanos.org/oracion/viacruz00.htm> [consulta 25/10/2019].

<sup>66</sup> [en línea] <https://www.franciscanos.org/oracion/viacruz00.htm> [consulta 25/10/2019].

## CONCLUSIÓN

**A** la vista de lo expuesto podemos afirmar que la “Ceremonia del Paso” constituye un ejemplo de los sermones y representaciones de la Pasión que, según Juan Aranda Doncel, adquieren un indiscutible protagonismo en la Semana Santa, constituyendo *“la manifestación más genuina del auge de la etapa barroca”* de las cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía.

Los aspectos de esta representación coinciden plenamente con los señalados por Aranda para los sermones, de los que destaca: *“suelen tener por escenario la plaza pública o un lugar céntrico. En la mañana del Viernes Santo, antes de salir la procesión o a mitad del recorrido, un predicador va describiendo la Pasión y hace intervenir a los pasos mediante una serie de movimientos. La imagen de la Dolorosa se acerca a la de Jesús Nazareno, simbolizando el encuentro de la Madre con el Hijo”*<sup>67</sup>.

Sin embargo, este autor no cita a la “ceremonia del Paso” de Baeza entre las que tendrían esa raíz: *“También el sermón del Paso o de Pasión y las escenificaciones y figuras del Antiguo y Nuevo Testamento en la procesión de Jesús Nazareno en la mañana del Viernes Santo alcanza una notoria difusión en el conjunto de Andalucía durante el auge de la etapa barroca. En tierras jienenses encontramos estas manifestaciones de religiosidad popular en numerosas localidades, como Baños de la Encina y Alcaudete”*<sup>68</sup>.

Además, según Aranda, en la segunda mitad del siglo XVIII los obispos de Jaén, Fray Benito Marín y don Agustín Rubín de Ceballos, prohibieron las escenificaciones de la Pasión, uniéndose así a la corriente iniciada en Córdoba en 1744 por el obispo don Miguel Vicente Cebrián, que en febrero de ese año publicó un edicto por el que, entre otras cosas se prohibían tanto las figuras bíblicas como las representaciones de la Pasión:

*“Lo primero, que en las procesiones que se hacen la Semana Santa no se permitan personas algunas que representen a los Apóstoles, Evangelistas y Sibilas, ni tampoco a Pilatos ni los Judíos; ni se haga representación alguna al vivo de los pasos de la Pasión del Señor, ni sacerdote*

<sup>67</sup> Aranda Doncel, Juan, “Las cofradías de Jesús Nazareno...”, p. 184. También en Aranda Doncel, Juan, *Breve historia de la Semana Santa de Córdoba*, Editorial Sarria, Córdoba, 2001, p. 39.

<sup>68</sup> Aranda Doncel, Juan, “Las cofradías de Jesús Nazareno...”, p. 188.

*alguno ni secular haga a Nuestro Dulcísimo Dueño Jesús, representando paso alguno de la Passión; pues las procesiones han de constar solamente de las insignias y pasos de la Pasión de vulto, ya sean imágenes de Jesuchristo Nuestro Redemptor, de María Santísima Nuestra Señora, de San Juan y Santa María Magdalena, y los que llevaren dichas insignias y pasos y los que acompañaren la procesión han de ir con la cara descubierta en su hábito o vestido regular, o con túnicas de olandilla morada o negra, redondas y sin faldas*<sup>69</sup>.

Fray Benito Marín y Recio, fue nombrado Obispo de Jaén el 24 de marzo de 1750<sup>70</sup> por el rey Fernando VI; ocupó la sede jienense en ese año y permaneció en ella hasta su fallecimiento en Jaén el diez de agosto de 1769<sup>71</sup>; mientras que Agustín Rubín de Ceballos fue promovido al obispado el dieciocho de septiembre de 1780 por Carlos III, cargo del que tomó posesión el día nueve de noviembre de ese mismo año; permaneció al frente de la diócesis hasta su fallecimiento el ocho de noviembre de 1793<sup>72</sup>.

Quizás estas prohibiciones fueran el origen de la cara descubierta de los hermanos de esta cofradía en la procesión y no las pragmáticas de Carlos III; característica que aún hoy se conserva.

## Bibliografía

**Agudo Torrico, Juan**, “Úbeda-Baeza, un entorno cultural. Continuidad en las tradiciones y artesanías”, en: *Propuesta de inscripción en la lista de Patrimonio Mundial de Úbeda y Baeza, anexo 1 Informes de Justificación de Valores*, Ayuntamientos de Úbeda y Baeza y Junta de Andalucía, 1999, pp. 70–74.

**Alfonso Mola, Marina** (introducción), *BAEZA 1753. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, Ayuntamiento de Baeza y Tabapress, Madrid, 1991.

<sup>69</sup> ARANDA DONCEL, JUAN, “LAS COFRADÍAS DE JESÚS NAZARENO...”, PP. 189 Y 190.

<sup>70</sup> *Gaceta de Madrid*, n° 4, de 24 de marzo de 1750, p. 94.

<sup>71</sup> [en línea] Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*, <http://dbe.rah.es/biografias/> [consulta 20/10/2019].

<sup>72</sup> [en línea] Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*, <http://dbe.rah.es/biografias/> [consulta 20/10/2019].

**Aranda Doncel, Juan**, “Las cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía durante los siglos XVI al XIX”, en: *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 140, Córdoba, 2001, pp. 173 – 196.

**Ídem**, *Breve historia de la Semana Santa de Córdoba*, Editorial Sarria, Córdoba, 2001.

**Cruz Cabrera, José Policarpo**, *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza (siglos XVI-XVIII): aristocracia urbana y conmemoración pública*, Universidad de Granada y Asociación Cultural Baezana, Granada, 1999.

**Cruz Cruz, Juan**, *Baeza histórica y monumental. Patrimonio de la Humanidad*, Pamplona, 2010 (primera edición 2006).

**Chicharro Chamorro, Dámaso**, “De nuevo sobre San Juan de la Cruz en Baeza: entre el colegio de San Basilio y la universidad (‘el nido de los conversos’)”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 217, Jaén, 2018, pp. 355–383.

**Galiano Marín, Manuel**, “La procesión penitencial alimento de la religiosidad popular”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier (Coord), *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2017, pp. 23–42.

**García Torralbo, María Cruz**, “El convento de Nuestra Señora del Carmen de Baeza: Fundación y evolución de su espacio en los siglos XVI y XVII”, en: *Revista Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del arte, nº 8, UNED, Madrid, 1995, pp. 119 – 144.

**Ídem**, *Baeza conventual: el espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Jaén, Jaén, 1998.

**Ídem**, *El espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*, Tesis Doctoral dirigida por María Victoria García Morales y defendida en la UNED en 1997.



**Ídem**, “Las cofradías religiosas de Baeza: precisiones históricas y artísticas”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 168, Jaén, 1998, pp. 27-42.

**Lorite Cruz, Pablo Jesús**, “La Ceremonia del Paso de Baeza, un ejemplo de imágenes articuladas realizadas por Amadeo Ruiz Olmos”, en: Revista electrónica *Claseshistoria*, 15/11/2011.

**Madoz, Pascual**, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomos III y IX, Madrid, 1850.

**Molina Hipólito, José**, *Guía de Baeza*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964.

**Redacción**, «“Capitorazos” y “Ovaciones”», en: Revista *El Capirote. Cuaderno Cofrade*, Asociación Cultural Tertulia Cofrade “El Capirote”, nº 5, Baeza, 2008, pp. 54 y 55.

**Rodríguez-Moñino, Rafael**, *Aproximación a la historia del colegio-convento de San Basilio Magno de Baeza, fundado por San Juan de la Cruz en 1579*, Asociación Cultural Baezana y Ayuntamiento de Baeza, Baeza (Jaén), 1991.

**Ídem**, *Archivos de la ciudad de Baeza y catálogos para su historia eclesiástica*, Beturia, 1999.

**Rodríguez-Moñino, Rafael; Cruz Cabrera, José Policarpo, y Cruz Martínez, Damián**, *Historia documental de las hermandades y cofradías de Penitencia de la ciudad de Baeza*, Asociación Cultural Baezana, Baeza (Jaén), 1997.

**Rodríguez-Moñino, Rafael, y Coronas Tejada, Luis**, *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén): del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del XIX*, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2000.

**Sánchez, María Ángeles**, *Guía de fiestas populares de España*, Tania, 1982.

**Ídem**, *Las fiestas populares: España día a día*, Maeva Ediciones, 1998.

**Sánchez Herrero, José** (ed. lit.), y **PÉREZ GÓNZALEZ, Silvia María** (Coord.), *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos XIV, XV y XVI*, Universidad de Huelva, Huelva, 2002.

**Torres Puya, María Dolores**, “Noticias del convento de Ntra. Sra. del Carmen, de carmelitas descalzos de Baeza, conocido como de San Basilio el Magno, a través del libro Protocolo”, en: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 180, Jaén, 2002, pp. 493–502.

**Verdú, Vicente, y Carandell, Luis**, “Muerte y resurrección de la Semana Santa”, en: revista *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, abril 1976, nº 155, pp. 32 – 35.

## **Fuentes electrónicas**

<http://dbe.rah.es/biografias/> Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico*,

<https://www.franciscanos.org/oracion/viacruz00.htm/>

<https://es-es.facebook.com/elpasobaeza/>

<https://www.semanasantabaeza.com/el-paso/>

<https://www.turistouronline.com/2019/04/08/viernes-santo-en-baeza/>

<https://baezafotografiaehistoria.blogspot.com/2017/03/el-paso.html/>

<http://www.claseshistoria.com/revista/>



**Figura 1.** Fachada principal de la Iglesia de San Pablo en Baeza, sede actual de la Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena, “El Paso” (Foto del autor).



**Figura 2.** La Ceremonia del Paso se inicia con el encuentro entre La Verónica y Jesús Nazareno (Fuente: Video “Ceremonia y Encierro ‘Del Paso’ 2019”, de José Luis Curiel Luna).



**Figura 3.** Tras el encuentro con Jesús, la Verónica muestra el Santo Rostro a San Juan (Fuente: Video “Ceremonia y Encierro ‘Del Paso’ 2019”, de José Luis Curiel Luna).



**Figura 4.** La imagen de la Virgen es la que tiene mayor complejidad en su manejo debido a su gestualidad, como en este llanto. (Fuente: Video “Ceremonia y Encierro ‘Del Paso’ 2019”, de José Luis Curiel Luna).



**Figura 5.** El tercer encuentro que tiene lugar en la ceremonia es el de La Verónica con la Virgen. (Fuente: Video “Ceremonia y Encierro ‘Del Paso’ 2019”, de José Luis Curiel Luna).



**Figura 6.** Después de La Verónica es San Juan el que saluda y consuela a la Virgen. (Fuente: Video “Ceremonia y Encierro ‘Del Paso’ 2019”, de José Luis Curiel Luna).



**Figura 7.** Madre e Hijo se despiden rotos de dolor; es la última escena de la ceremonia que se desarrolla con la torre de los Aliatares como testigo (Fuente: Video “Ceremonia y Encierro ‘Del Paso’ 2019”, de José Luis Curiel Luna).



**Figura 8.** Las imágenes de San Juan y la Verónica en el interior de la Iglesia de San Pablo, una vez terminada la procesión. Obsérvese el paño con el Santo Rostro (Foto: Rocío Pérez Arredondo).

# LA VÍA SACRA DOLOROSA DE LA SACRATÍSIMA VIRGEN MARÍA

DE FRAY MIGUEL JERÓNIMO TERRERO (1751)

---

**Francisco Javier Quintana Álvarez**  
*Profesor de la Escuela de Arte de Sevilla*

## RESUMEN

**F**ray Miguel Jerónimo Terrero (Gibraltar 1684- Jerez de la Frontera 1758) profesó en la orden franciscana en el convento Casa Grande de Sevilla e inmediatamente fue destinado al Colegio Seminario Misionario de Propaganda Fide del Convento de San Antonio de Padua, del que fue escritor titular.

Como misionero alcanzó fama de orador sagrado, al tiempo que desplegó una intensa actividad literaria, dando a la imprenta, junto a sus sermones más célebres, obras de preceptiva homilética destinadas a predicadores y misioneros y obras de devoción y ejercicios piadosos para seglares.

Entre estas últimas, la *Vía Sacra Dolorosa de la Santísima Virgen María*, ejercicio piadoso compuesto “*a petición de un devoto*” para realizarse una vez finalizado el Vía Crucis recorriendo a la inversa las siete estaciones en las que María contempla la pasión de su Hijo.

La primera edición se realizó en el Puerto de Santa María en 1751, sucediéndose al menos catorce ediciones y reimpressiones más que llegan hasta

principios del siglo XX. Presentamos aquí una aproximación a la vida del autor, un catálogo detallado de las ediciones de la *Vía Sacra* y un breve análisis sobre el modo de realizarla.

## FRAY MIGUEL JERÓNIMO TERRERO (1684-1758)

**M**iguel Jerónimo Terrero nació en Gibraltar el veintinueve de septiembre de 1684 y fue bautizado cinco días después en la iglesia parroquial de Santa María Coronada<sup>1</sup>. Fueron sus padres Antonio Sebastián Terrero y María Jerónima Trujillo, quienes habían contraído matrimonio el veintiuno de septiembre de 16752, unión de la que nacieron otros trece hijos.

Pertenecían los Terrero a la oligarquía local, descendientes de repobladores que acudieron a la ciudad a principios del siglo XVI cuando ésta pasó de manos de los Duques de Medina Sidonia a la jurisdicción real, llegando sus ascendientes a ocupar regimientos en el cabildo municipal en el XVII y otros parientes a alcanzar ejecutoria de hidalguía en el XVIII<sup>3</sup>.

No sabemos con precisión cuando ingresó fray Miguel en la orden seráfica; él mismo declara que lo hizo en su más tierna infancia, sugiriendo quizá una relación escolar con los frailes del convento de San Francisco de su ciudad natal, al declarar en el prólogo de su primera obra impresa que dedica al fundador de la orden, que estando “*plantado en vuestra heredad desde mi infancia, vengo al cabo de los cuarenta años a rendiros mis primicias*”<sup>4</sup>.

Según Parrondo, que no da fecha concreta, tomó el hábito en el convento Casa Grande de Sevilla e inmediatamente fue destinado al de San Antonio de Arcos de la Frontera, donde terminó sus estudios<sup>5</sup>. Suponemos que

<sup>1</sup> ARCHIVO PARROQUIAL de SANTA MARÍA CORONADA de Gibraltar en San Roque (en adelante APSMC), Libro 14º de Bautismos, f.25v.

<sup>2</sup> APSMC, Libro 6º de Matrimonios, ff. 229r-v; él era hijo de Sebastián Terrero y doña Beatriz María Hurtado; ella de Sebastián Romero e Isabel Jerónima Trujillo.

<sup>3</sup> Aunque contiene errores, véase para la ascendencia y descendencia de los Terrero de Gibraltar: CALVO (1939), Nobiliario del antiguo virreinato del Río de la Plata, tomo IV, pp. 295-299.

<sup>4</sup> TERRERO, Miguel Jerónimo, O. F. M., Primicias panegyricas y morales en quince sermones, cinco eucharísticos, cinco vespertinos históricos y otros conco evangélicos: con varias plantas para misión a lo último que ofrece el R.P. Fr. Gerónimo Therrero [...] de Misionarios Franciscos, Madrid, por Manuel Román, impresor del ayuntamiento, 1724, pp. sin numerar.

<sup>5</sup> PARRONDO, Domingo, O. F. M., Historia de los colegios-seminarios de misiones de la regular observancia de N.S.P.S. Francisco. Existentes en esta Península de España, Madrid, en la Oficina de Francisco Martínez Dávila, 1818, p. 102.

esto no fue antes de los dieciséis años, en torno a al año 1700.

Para entonces, el convento arcense, cuya fundación se remonta al año 1510, se había convertido desde 1689 en colegio de misioneros de Propaganda Fide (tras fundarse en Gerena en 1686 y trasladarse a Lepe en 1693)<sup>6</sup>.

Hacia 1704 ya debía participar Terrero en las misiones por los pueblos de Andalucía; el caso es que en agosto de aquél declara haberse hallado en Gibraltar siendo testigo de la pérdida de la ciudad a manos de las tropas anglohollandesas, que en la Guerra de Sucesión apoyaban al archiduque Carlos de Austria, sin que sepamos las circunstancias por las que se hallaba allí<sup>7</sup>.

Tras la pérdida de la ciudad, parece ser que uno de sus hermanos, Diego Ildefonso, entonces menor de siete años, se instaló en la ciudad de Arcos, lo que debió hacer en compañía de su madre, seguramente buscando la cercanía de fray Miguel Jerónimo. En Arcos contraería matrimonio años después con María Josefa de la Escalera y en esta ciudad nacería su hijo Antonio Terrero Escalera, sobrino de nuestro autor que años después se instalaría en San Roque y al que se le atribuyen las pinturas que decoran las pechinas de la cúpula de la parroquia<sup>8</sup>.

Antonio Terrero Escalera logró ejecutoria de hidalguía en 1781, llegó a ser caballero del hábito de Santiago y regidor de Algeciras, además de padre de dos insignes campogibraltares: el doctor don Diego Terrero Monasterio y el presbítero y diputado a Cortes entre 1810 y 1813 don Vicente Terrero Monasterio.

Volviendo a nuestro autor, fray Miguel Jerónimo Terrero fue electo guardián del convento y colegio de San Antonio de Padua en el capítulo de 1717, cesando en el cargo en el capítulo de treinta de julio de 1720<sup>9</sup>.

Como hemos dicho, ante del verano de 1723 fue nombrado escritor titu-

<sup>6</sup> PARRONDO, op. cit., pp. 81-85; Sin embargo, en ARCHIVO DE LA PROVINCIA BÉTICA (en adelante APB), Códice 1, Centuria Bética, p. 191, se fecha la fundación del convento en 1508.

<sup>7</sup> TERRERO, "Sermón de desagavios del Santísimo, predicado en dominica infraoctava de Concepción, tercera de Adviento, a la Ciudad de Arcos, en convento de religiosas descalzas de la Merced", en: *Primitias panegyricas...*, op. cit., 1724, pp. 1-23.

<sup>8</sup> VALVERDE, Lorenzo, Carta histórica y situación topográfica de la Ciudad de San Roque y términos de su demarcación en el Campo de Gibraltar escrita por D. Lorenzo Valverde natural de la misma. Año 1849, Textos recopilados y anotados por Francisco E. Cano Villalta sobre transcripción de Emilio Cano Villalta, Algeciras, IECG, 2003, p. 48.

<sup>9</sup> ARCHIVO DIOCESANO DE JEREZ (en adelante ADJ), Fondo Parroquial: Serie XVIII. 38: Varios [268(17)], Inventario de la librería del Colegio-Seminario de San Antonio de Arcos de la Frontera (1714-1779), f. 20r.; cf. GIL BARO, Domingo, "Librerías del Colegio-Seminario San Antonio", alojado en: <http://domingogilbaro.com/index.php/documentos/inventarios/108-las-librerias-de-san-francisco-ss-xvi-xix>, 2017, (última visita 7/08/2019), p. 7.

lar del colegio, cuya misión era registrar los hechos notables sucedidos en él, las vidas de los frailes ilustres y santos, escribir compendios de sermones, instrucciones doctrinales para las misiones y libros de devoción<sup>10</sup>.

Además del oficio de escritor titular del colegio, desde la segunda edición de *Primicias panegyricas*, del año 1742, aparece en sus obras como exdefinidor, y dado que en la novena a San Francisco que publica en Sevilla en 1738 no usaba todavía este título<sup>11</sup>, es evidente que lo fue entre ambos años<sup>12</sup>, sin que hayamos podido encontrar en las tablas capitulares de la Provincia Bética franciscana su nombramiento ni su nombre en las actas fechadas entre esos años<sup>13</sup>.

Pensamos, por tanto, que el título de definidor debe hacer referencia al definitorio del comisario general de las misiones, cargo elegido cada siete años entre los miembros de todos los colegios por alternativa y orden de antigüedad de éstos<sup>14</sup>.

Además de estos cargos de gobierno y el oficio de escritor, desplegó el padre Terrero una intensa actividad misionera por los obispados de Jaén, Guadix, Córdoba y Ciudad Rodrigo, y en los arzobispados de Toledo, Sevilla y Granada<sup>15</sup>.

De esta actividad tenemos constancia de su presencia en San Roque para predicar la Cuaresma de 1746, ocasión en que la ermita que hacía de iglesia parroquial se quedó pequeña para acoger al gran número de fieles que acudía a oír al paisano ilustre<sup>16</sup>.

Pero lo que más nos interesa de fray Miguel es su actividad literaria, propia de su condición de escritor misionero como queda dicho, dando a la

<sup>10</sup> Bula Ecclesiae catholicae dada por Inocencio XI en 1686 para la fundación y gobierno de los colegios; cf. PARRONDO, Domingo, O. F. M., Historia de los colegios-seminarios de misiones de la regular observancia de N.S.P.S. Francisco. Existentes en esta Península de España, Madrid, en la Oficina de Francisco Martínez Dávila, 1818, pp. 22-23.

<sup>11</sup> TERRERO, Miguel Jerónimo, O. F. M., Novena que se consagra a honor del humano seraphín mi venerado Padre San Francisco, Sevilla, en la Imprenta Real, 1738.

<sup>12</sup> APB, Códice 1, Centuria Bética, pp. 396-397; podría haber sido electo para este cargo en el capítulo provincial celebrado en Sevilla el dieciséis de mayo de 1739 y que cesaría en el de cinco de mayo de 1742.

<sup>13</sup> APB, Códice 9, Circulares y capítulos de la Provincia Bética (1706-1775).

<sup>14</sup> PARRONDO, op. cit., p. 24.

<sup>15</sup> PARRONDO, op. cit., p. 102.

<sup>16</sup> 1746 abril 8, San Roque, ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE CÁDIZ, Carta del vicario Pedro José de Ribera al obispo de Cádiz dándole cuenta de las necesidades de la iglesia, en: CALDELAS LÓPEZ, Rafael, La parroquia de Gibraltar en San Roque (Documentos 1462-1853), Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, 1976 pp. 173-174, sin citar signatura más que "Archivo Diocesano", seguramente sección Despacho.



imprensa sermones, instrucciones para las misiones, ejercicios espirituales para eclesiásticos, ejercicios piadosos y devocionales para laicos e incluso una obra histórica manuscrita dedicada a la fundación del Colegio de San Antonio de Arcos y “*casos raros sucedidos en las misiones y de muchos religiosos esclarecidos con quienes él había vivido*”<sup>17</sup>.

Del éxito de estas obras entre el público devoto y los religiosos dedicados a las misiones dan cuenta las reimpresiones de algunas de ellas efectuadas en los siglos XVIII y XIX.

No siendo este lugar en que podamos dedicar atención a toda su obra, ya que nos hemos referido a la primera, lo haremos también a la última, cuya primera edición es del año 1761 y que lleva por título *Suspiros tiernos de Nuestro Divino Redemptor, con las lamentaciones de su propheta Jeremías*, obra para meditar ante los altares durante el triduo sacro de Semana Santa, cuya licencia de impresión está fechada en Cádiz a cinco de febrero de 1758.

Poco después fray Miguel Jerónimo se dirigía a El Puerto de Santa María para dar el manuscrito a la imprenta, pero a la vuelta a su convento de Arcos cayó repentinamente enfermo y murió el seis de abril de 1758 en el convento de san Francisco de Jerez de la Frontera.

Parrondo, copiando más o menos a la letra lo que le informara el guardián de Arcos, incluye entre las circunstancias del funeral del padre Terrero una nota referente a la devoción popular, a la avidez de reliquias y a la consideración de santidad típicas de la literatura hagiográfica: “*asistió a sus exequias un inmenso concurso, y hubo necesidad de resguardar con tropa que le defendiese de los excesos de la piedad fervorosa e indiscreta*”<sup>18</sup>.

## EDICIONES Y REIMPRESIONES DE LA VÍA SACRA DOLOROSA DE LA SACRATÍSIMA VIRGEN

**S**in duda, el mayor éxito editorial del padre Terrero lo constituyó *La Vía Sacra Dolorosa de la Sacratísima Virgen María*, ejercicio piadoso compuesto “*a petición de un devoto*” para realizarse una vez finalizado el Vía Crucis, recorriendo a la inversa las estaciones para acompañar a María

<sup>17</sup> PARRONDO, op. cit., pp. 102-103.

<sup>18</sup> PARRONDO, op. cit., p. 102.

desde el sepulcro hasta su casa, momento en los que ésta vuelve a contemplar la pasión del Hijo.

Conocemos catorce ediciones y reimpressiones diferentes que abarcan un amplio arco cronológico: desde mediados del siglo XVII a principios del XX, 1901, y no descartamos la existencia de otras más de las que, de momento, no tenemos noticia.

Algunas se encuentran registradas y catalogadas en tratados bibliográficos y en historias locales sobre la imprenta y no hemos podido acceder a algún ejemplar de forma directa, aunque la mayoría las conocemos gracias a los ejemplares pertenecientes a la colección de impresos formada desde mediados del siglo pasado por el erudito onubense Diego Díaz Hierro (1912-1979), procedentes casi todos de fondos conventuales y conservados hoy en el Archivo Municipal de Huelva<sup>19</sup>.

Desconocemos el nombre del devoto que solicito al padre Terrero la composición del ejercicio, pero sin duda debemos relacionarlo con las congregaciones de laicos surgidas en el convento franciscano de San Antonio de Arcos.

En primer lugar, la Venerable Orden Tercera, congregación franciscana, a que el padre Terrero asistía personalmente y de la que es muy propio el ejercicio del Vía Crucis, y también la Escuela de Cristo, fundada en la iglesia de dicho convento, con posterioridad a 1676<sup>20</sup> y con seguridad antes de agosto de 1693, y que el padre Terrero atendía, posiblemente como padre Obediencia, al menos en 1751, año que se publica por primera vez la *Vía Sacra*<sup>21</sup>.

Algunos congregantes de esta Escuela habían fundado en 1731 una cofradía del Pecado Mortal, que, presidida por el guardián del convento y dos hermanos mayores, establecía como fin principal en sus constituciones la oración y el ejercicio de obras piadosas por la conversión de los que se hallaban en peligro de perder sus almas teniendo, entre otras obligaciones

<sup>19</sup> Archivo Municipal de Huelva, Fondo Díaz Hierro, en lo sucesivo citado como AMH, FDH.

<sup>20</sup> LABARGA, Fermín, *La Santa Escuela de Cristo*, BAC, Madrid, 2013, p. 248, hermanada con la matriz de Madrid después de esta fecha.

<sup>21</sup> Así lo declara don Eugenio Nicolas Guzmán y Márquez, presbítero y cura más antiguo de Arcos, en: "Aprobación" a TERRERO, Miguel Jerónimo, O. F. M., *Compendio elucidado de la vida del humano serafín, con reflexiones morales y panegyricas a el fin de los capítulos, su auctor Fr. Miguel Gerónimo Therrero, Pedricador Apostólico, ex Definidor y Ex Guardián [...]*, El Puerto de Santa María, en casa de Francisco de Rioja y Gamboa, en la Calle Larga, 1751, p. s.n.

para sus hermanos, el ejercicio del Vía Crucis todos los viernes del año<sup>22</sup>.

Parece ser, además, que de esta cofradía salieron los siete hermanos fundadores que en 1743 dieron origen a la de los Servitas, aprobada en 1747 y que en sus constituciones de 1749 asumía las finalidades y obligaciones de la de Pecado Mortal, que por entonces parece estar cuasi extinguida<sup>23</sup>.

Como decimos, a alguna de estas congregaciones debió pertenecer el devoto que solicitó al padre Terrero la composición de la *Vía Sacra* y que pidió licencia para su impresión, hecho que debió tener lugar por primera en El Puerto de Santa María a cargo de don Francisco de Rioja y Gamboa, impresor que parece trasladarse desde Sevilla a la ciudad portuense en torno a los años 1743 y 1744, hasta que hacia 1763 se traslada a Cádiz, frente a la Candelaria, donde trabaja hasta 1771<sup>24</sup>.

En su taller de la Calle Ancha se imprimió en 1751 el *Compendio elucidado de la vida del humano serafín* y en el otoño de ese mismo año se imprimió también la *Vía Sacra*, cuya censura, a cargo de fray Pedro José Chamorro, lector de Teología en la cátedra de prima del convento de la Merced de Jerez de la Frontera, está fechada en El Puerto de Santa María a veintisiete de septiembre de 1751, mientras que la licencia del Consejo lo está en Sevilla a doce de octubre del mismo año.

No nos parece casual la coincidencia de impresión de ambas obras ya que el *Compendio*, un florilegio de la vida de san Francisco basada en los cuatro volúmenes de la *Crónica seráfica* de Damián Cornejo aparecidos entre 1682 y 1698, obrita “*que los fieles a poca costa puedan adquirir*”, como declara el propio Terrero en su introducción; es obra dedicada a la Venerable Orden Tercera seglar de Arcos<sup>25</sup>.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones escritas por el M. R. P. P. Miguel Gerónimo Therrero, Predicador General Apostólico, ex Definidor y Escritor público de su Colegio Seminario de*

<sup>22</sup> GIL BARO, Domingo, “Una hermandad antigua y olvidada (1731)”, alojado en: <http://domingogilbaro.com/index.php/documentos/hermandades/103-s-francisco-una-hermandad-antigua-y-olvidada-1731>, (última visita 16/10/2019), pp. s.n.

<sup>23</sup> Constituciones y Ejercicios de la Congregación, y Venerable Orden Tercera de Siervos de la Dolorosísima Virgen María Nuestra Señora Madre [...] fundada en la hermita del Señor San Antonio Abad de la Ciudad de Arcos de la Frontera, 1747, ed. de GIL BARO, Domingo, <http://domingogilbaro.com/index.php/documentos/hermandades/35-arcos-hdad-servitas-constituciones-1747> (última visita 16/10/2019).

<sup>24</sup> Las fechas de extremas de impresión las tomamos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12215/IDf4c165cb?ACC=101> (última visita 17/10/2019), en adelante citado como CCPBE.

<sup>25</sup> TERRERO, “Prólogo”, en: *Compendio elucidado...*, op. cit., p.s.n.

*Apostólicas Misiones de N. P. S. Francisco de Arcos a petición de un devoto que lo saca a la luz.* Impreso en el Puerto de Santa María: en casa de Francisco de Rioja y Gamboa, en calle Larga [Censura y licencia de 1751, 40 pp. 16<sup>a</sup> (10x8 cm)]<sup>26</sup>.

Entre los años 1751 y 1754 algunos ejemplares de la *Vía Sacra* llegaron a Guatemala, probablemente en manos de misioneros franciscanos, lo que dio lugar entonces a que la segunda impresión de esta obrita se realizara en aquellas tierras centroamericanas, en la imprenta de Sebastián de Arévalo.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones escritas por el M. R. P. P. Miguel Gerónimo Therrero, Predicador General Apostólico, ex Definidor y Escritor público de su Colegio Seminario de Apostólicas Misiones de N. P. S. Francisco de Arcos a petición de un devoto que lo saca a la luz.* Impresa en el Puerto de Santa María. Por Francisco de Rioja, y Gamboa, y Reimpresa en Goatemala, en la Imprenta de Sebastián de Arévalo. Año de 1754 [19 hojas sin foliar, 16<sup>a</sup> (8x6 cm)]<sup>27</sup>

Recordemos que el padre Terrero falleció en abril de 1758; pues bien el año anterior instalaba su imprenta en Sevilla Nicolás Vázquez, que entre 1758 y 1770 imprime como Manuel Nicolás Vázquez<sup>28</sup>, años en los que de su tipografía sale a la luz la tercera edición de la *Vía Sacra dolorosa*, con la novedad de un grabado xilográfico en el verso de la primera página en la que se representa a la Virgen dolorosa saliendo de una flor, imagen que aparecerá en otras dos reimpressiones salidas de la misma imprenta, aunque bajo distinto nombre comercial: como Manuel Nicolás Vázquez y Compañía entre 1768 y 1796<sup>29</sup> y Viuda de Vázquez y Compañía en 1778 y de nuevo entre 1797 y 1834<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> AMH, FDH 1970, ejemplar procedente del convento de Madre de Dios de Jerez de la Frontera.

<sup>27</sup> REYES HERNÁNDEZ, Manuel, Catálogo del Museo del Libro Antiguo: impresos guatemaltecos la época colonial. Editorial José de Pineda Ibarra, Ciudad de Guatemala 1971, p. 45.

<sup>28</sup> AGUILAR PIÑAL, Francisco, Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la Tipografía Hispalense, Madrid, CSIC, 1974, p. 20 da como fechas de impresión bajo este nombre comercial entre 1758-1774. AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Las imprentas de la Ilustración (La industria editorial en Sevilla en el siglo XVIII)", en: Temas sevillanos (Tercera serie), Universidad de Sevilla, 2002, p. 49 reduce el periodo de 1558 a 1768. Sin embargo, en CCPBE encontramos fechas extremas de impresión entre 1758 y 1770 (última visita 25/10/2019).

<sup>29</sup> AGUILAR PIÑAL, "Las imprentas de la Ilustración...", op. cit., p. 49, da fechas entre 1768 y 1778; en CCPBE fechas extremas entre 1777-1796 (última visita 25/10/2019).

<sup>30</sup> AGUILAR PIÑAL, "Las imprentas de la Ilustración...", op. cit., pp. 49-50, da fechas 1778 y 1797-1813 y dice que entre 1801 y 1812 firmó simplemente como Viuda de Vázquez; en CCPBE encontramos fechas extremas entre 1797 y 1834 (última visita 25/10/2019).

Las tres reimpressiones sevillanas salidas de la imprenta de la calle Génova abarcan, por tanto, un amplio arco cronológico que nos aventuramos a ceñir a la década aproximada que va de 1770 a 1780.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. Miguel Gerónimo Therrero, Predicador General Apostólico, ex Definidor y Escritor público de su Colegio Seminario de Apostólicas Misiones de N. P. S. Francisco de Arcos.* En Sevilla: en la Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, [s.a. 32pp. 16<sup>a</sup> (10x8 cm), ilustración xilográfica en verso de portada]<sup>31</sup>.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. Miguel Gerónimo Therrero, Predicador General Apostólico, ex Definidor y Escritor público de su Colegio Seminario de Apostólicas Misiones de N. P. S. Francisco de Arcos.* En Sevilla: por Manuel Nicolás Vázquez y Compañía [s.a. 31 pp. más ultima en blanco s.n. 16<sup>a</sup> (10x8 cm), ilustración xilográfica en verso portada]<sup>32</sup>.

*Via-sacra dolorosa de la sacratísima virgen María: en piadosas consideraciones escritas por el P. Miguel Geronimo Therrero.* En Sevilla: por la Viuda de Vázquez y compañía [s.a; xilografía de la Virgen dolorosa saliendo de una flor en verso portada; 31pp. 16<sup>a</sup> (11x8 cm)]<sup>33</sup>.

En 1782 vuelva imprimirse la *Vía Sacra* en El Puerto de Santa María, en esta ocasión en la imprenta de Francisco Muñoz, que parece ser el mismo Vicente Muñoz que había impreso en 1761 la última obra de Terrero, los *Suspiros tiernos*, pues ambos nombres parecen corresponder al mismo Francisco Vicente Muñoz, impresor portuense que trabaja al menos entre los años 1752-1779<sup>34</sup>.

Esta nueva impresión se hizo a expensas de don Antonio Abad de Vos, subdiácono agregado a la iglesia de San Joaquín, e incluye varias novedades respecto a las ediciones anteriores.

En primer lugar, se imprime en un formato mayor que las anteriores, en 8<sup>a</sup> en vez de en 16<sup>a</sup>. En segundo lugar, en que se refiere a las ilustraciones, la figura de Virgen dolorosa que aparece en el verso de la portada ya no

<sup>31</sup> Ejemplares consultados en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, Legado de don Joaquín Hazaña (sig. 4798-82) y AMH, FDH 7515, ejemplar procedente de las capuchinas de El Puerto de Santa María.

<sup>32</sup> AMH, FDH 7516.

<sup>33</sup> AMH, FDH 7511.

<sup>34</sup> Fechas extremas en: Biblioteca Virtual de Andalucía (última visita 25/10/2019).

sale de una flor, sino que descansa sobre un cojín, está flanqueada por unas cortinas, presenta corona con ráfagas y de las manos le pende un rosario; además, cada estación viene encabezada por una Cruz arbórea sobre un Calvario, numerada e inserta en un óvalo.

También la parte textual presenta una novedad importante, indicio de que el ejercicio de la *Vía Sacra dolorosa* de la Virgen debía de haber alcanzado gran aceptación entre los devotos y que llegó a impulsarse desde las autoridades eclesiásticas, concediendo el obispo de Cádiz don Juan Bautista Cervera (1777-1782), franciscano descalzo, cuarenta días de indulgencia a los que realizaran el ejercicio.

Pocos años después, en 1788 don Pedro Segovia realiza una nueva impresión en San Fernando, incluyendo también las indulgencias del obispo Cervera e ilustrada con el grabado de la Virgen dolorosa que años atrás aparecían en las impresiones sevillanas de la imprenta de don Nicolás Vázquez en sus diferente nombres comerciales y añadiendo una cruz al principio de cada estación.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. \_\_\_\_\_*. Impreso en la ciudad, y gran Puerto de Santa María: en la imprenta de Francisco Muñoz [...]: que reimprime a sus expensas don Antonio Abad de Vos [...], 1782 [31 p. 8ª (15x11cm), ilustración en verso portada]<sup>35</sup>.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. \_\_\_\_\_*. En la Isla de León. Reimpresión en la imprenta de don Pedro Segovia, Impresor Real de Marina, Calle Real, año de 1788 [30p, 8ª (14x10), ilustración xilográfica en verso portada de la Virgen dolorosa saliendo de una flor y cruces al inicio de cada estación (5x4 cruces griegas y una latina en la intersección)]<sup>36</sup>.

Por estos años las reimpressiones se difunden por diversas ciudades andaluzas como Málaga, a cargo de Félix de Casas y Martínez, impresor entre 1771 y 1805. Otra en Écija, donde Benito Daza; instalado como impresor entre 1768 y 1806<sup>37</sup>, vuelve a imprimir la *Vía Sacra*, hecho que debe relacionarse con una nueva impresión de los *Suspiros tiernos de*

<sup>35</sup> AMH, FDH 1482.

<sup>36</sup> AMH, FDH 4346 y 1481, este último ejemplar incompleto, faltan dos páginas finales; procede del convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda.

<sup>37</sup> CALDERÓN MARTÍN, Fernando, "La imprenta en Écija en los siglos XVII y XVIII", en: Archivo Hispalense, t. LVI, n° 171-173, Diputación, Sevilla, 1973, pp. 19-48.

*Nuestro Divino Redentor* salida de la misma tipografía astigitana en el último tercio del siglo<sup>38</sup>.

De nuevo en Sevilla, esta vez a cargo de don Félix de la Puerta, que debe fecharse entre 1791 y 1799<sup>39</sup> y que está ilustrada con un grabado de la Virgen diferente al que conocíamos en las anteriores ediciones sevillanas y gaditanas pues aparece con las manos unidas y el corazón traspasado por puñales y ráfaga alrededor.

*Vía sacra dolorosa de la sacratísima Virgen María: en piadosas consideraciones escritas por el Padre fray Miguel Jerónimo Terrero*. Málaga, imprenta de Félix de Casas y Martínez [s.a, 31 pp. 32°]<sup>40</sup>.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. \_\_\_\_\_*. En Écija: Benito Daza, [s.a, 32 pp. 16<sup>a</sup>]<sup>41</sup>.

*Via-sacra dolorosa de la sacratísima virgen María: en piadosas consideraciones escritas por el P. Miguel Geronymo Therrero*. En Sevilla: por don Félix de la Puerta: a costa de don Bartolomé Caro, donde se hallará [s.a; xilografía de la Virgen Dolorosa en verso portada; 32 p. 16° (8x10 cm)]<sup>42</sup>.

Fechadas con toda seguridad en el siglo XIX, son las impresiones aparecidas en Cádiz en 1813 a cargo de Carreño, sin grabados ni referencias a la concesión de indulgencias. Por cierto, que en la misma imprenta se había dado a la luz la *Anathomía espiritual para señores sacerdotes*, sin fecha de impresión, pero que debemos situar entre los años que de 1744 y 1763<sup>43</sup>.

También decimonónica es la impresión que realiza Pedro Mariana en

<sup>38</sup> PALAU Y DULCET, Antonio, Manual del librero hispano-americano, 2ª edición, t. XIII, Barcelona-Oxford, 1971, p. 97, cita dos impresiones de los Suspiros a cargo de Benito Daza, números 330647 y 330648, aunque sospecha que se trata de un mismo impreso; lo fecha en la segunda mitad del XVIII, hacia 1790.

<sup>39</sup> Fechas en la que estuvo activo este impresor según AGUILAR PIÑAL, "Las imprentas de la Ilustración...", op. cit., p. 26.

<sup>40</sup> Citada por LLORDÉN SIMÓN, Andrés, La imprenta en Málaga: ensayo para una tipobibliografía malagueña, vol. 1, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1973, p. 190.

<sup>41</sup> AGUILAR PIÑAL, Francisco, Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, t. VIII, Madrid, CSIC, Madrid, 1983, pp. 47-48.

<sup>42</sup> AMH, FDH 1950 y 7514, procede este último ejemplar del convento de las concepcionistas de Lebrija.

<sup>43</sup> Esta imprenta fue fundada por don Martín Jiménez Carreño en 1744, le sucedieron Juan y Manuel Jiménez Carreño, este último edita e imprime entre 1763-1764 y en 1786 el periódico La Pensadora Gaditana y sigue imprimiendo durante las últimas décadas del XVIII y primeras del XIX, cf. SANCHEZ HITA, Beatriz, "La imprenta en Cádiz durante la Guerra de la Independencia y su relación con la prensa periódica", en: CANTOS CASENAVE, Marieta; DURÁN LÓPEZ, Fernando, y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa en Cádiz en tiempos de las Cortes (1810-1814), Tomo I: Imprenta. Literatura. Periodismo, Cádiz, UCA, 2006, pp. 36-39. En el Catálogo FAMA de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla propone 1786 como año de impresión.

Cuenca en 1851, así como la que Jerónimo Alonso efectúa en Granada en 1881. Parece ser la última la que aparece en Alicante en 1901 a cargo de Miguel y Vicente Guijarro.

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. \_\_\_\_\_ . Predicador General Apostólico, ex Definidor y escritor público de su Colegio Seminario de Apostólicas Misiones de N. P. S. Francisco de Arcos. A petición de un devoto. Cádiz: En la Imprenta de Carreño, Calle Ancha, 1813 [44 pp. 16ª (10x8 cm)]<sup>44</sup>.*

*Vía Sacra dolorosa de la Sacratísima Virgen María, en piadosas consideraciones. Escritas por el M. R. P. Miguel Gerónimo Terrero. Predicador General y Apostólico, ex Definidor y Escritor público de su Colegio Seminario de Apostólicas Misiones de N. P. S. Francisco de Arcos. Cuenca: Imprenta de P. Mariana. Marzo de 1851 [30 pp. 16º]<sup>45</sup>.*

*Vía sacra dolorosa de la sacratísima Virgen María: en piadosas consideraciones escritas por el Padre Miguel Terrero. Reimpreso por don Jerónimo Alonso, en Granada, 1881 [24 pp. 8ª (15x11 cm)]<sup>46</sup>.*

*Vía-Sacra dolorosa de la Santísima Virgen María en piadosas consideraciones por el P. Fr. Miguel Jerónimo Terrero. Alicante, por Manuel y Vicente Guijarro, 1901 [36 pp. 8º (14 cm)]<sup>47</sup>.*

## LA VÍA SACRA DE LA VIRGEN: SENTIDO Y MODO DE PRACTICARLO

**S**egún la tradición franciscana, María fue la primera en realizar la Vía Crucis, y lo hacía frecuentemente, rememorando aquel primer camino desde el pretorio al Calvario y del Calvario al Sepulcro que había vivido junto a su Hijo; así lo asegura sor María Jesús de Ágreda (1602-1665)

44 AMH, FDH 7770.

45 HERNÁNDEZ, Pedro, O. F. M., "Notas de bibliografía franciscana", en: Archivo Ibero-Americano, nº 21, Franciscanos Españoles, Vitoria (Álava), 1924, p. 93.

46 AMH, FDH 8045, procede del convento de las clarisas de Alhama.

47 ALBERT BERENGUER, Isidro, La imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925), Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1971, p. 370.



en los ejercicios espirituales que recomendaba a sus monjas<sup>48</sup>, y en la *Mística Ciudad de Dios* refiere cómo, cerrado el sepulcro de Cristo,

*“con el mismo silencio y orden que vinieron todos del Calvario, se volvieron a él. Y la divina Maestra de las virtudes se llegó a la Santa Cruz y la adoró con excelente veneración y culto. Y luego la siguieron en este acto san Juan, José y todos los que asistían al entierro. Era ya tarde y caído el sol, y la gran señora desde el Calvario se fue a recoger a la casa del cenáculo, a donde la acompañaron los que estuvieron al entierro; y dejándola en el cenáculo con san Juan y las Marías y otras compañeras se despidieron de ella los demás y con grandes lágrimas y sollozos la pidieron les diese su bendición. Y la humildísima y prudentísima Señora les agradeció el obsequio que a su Hijo santísimo habían hecho y el beneficio que ella había recibido, y los despidió llenos de otros interiores y ocultos favores y de bendiciones de dulzura de su amable natural y piadosa humildad”<sup>49</sup>.*

Este es precisamente el sentido de la *Vía Sacra dolorosa* compuesta por el padre Terrero: compartir los dolores de María mientras se la acompaña en el camino de vuelta desde el sepulcro a su casa recorriendo la Vía Crucis a la inversa.

Así, si la Vía Crucis es viva representación de los padecimientos físicos sufridos por Cristo en su Pasión, la *Vía Sacra* de María invita a contemplarlos de nuevo a través del sufrimiento de ésta, un sufrimiento eminentemente psicológico y sentimental, el propio de la madre dolorida por la ausencia y en el recuerdo del Hijo al que ha visto padecer y al que acaba de dar sepultura.

Así, el padre Terrero pretende llevar al ejercitante de la *Vía Sacra* a la contemplación afectiva y a la participación sentimental en los dolores ma-

---

<sup>48</sup> ÁGREDA, María de Jesús de, Ejercicios espirituales de retiro que la V. madre María de Jesús de Ágredda practicó, y dexó escritos a sus hijas, para que lo practicasen en su religiosísimo convento de la Purísima Concepción de la misma Villa, Decima séptima impresión, Madrid, en la imprenta de la causa de dicha V. madre, 1745, p. 265.

<sup>49</sup> ÍDEM, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la Gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva, y medianera de la Gracia: manifestada en estos últimos siglos por la misma señora a su esclava sor \_\_\_\_*. Segunda Parte, Amberes, a costa de los hermanos de Tournes de León de Francia, 1736, Libro VI, cap. XXIV, n° 1499, p. 520; intuimos, aunque nos falta la evidencia fehaciente, de que fue fray Jerónimo Miguel Terrero quien inspiró a su sobrino Antonio Terrero Monasterio que junto a los santos patronos de la ciudad de Gibraltar, a saber: nuestra Señora de Europa, san Bernardo y san Roque, representara en uno de los medallones de las pechinas de la cúpula de la iglesia parroquial de Santa María Coronada de San Roque a la beata sor María Jesús de Ágredda, pinturas que debieron ser realizadas en torno a 1760 aproximadamente.

rianos, llegando incluso a experimentarlos personalmente a través de la unión anagógica con la Madre del Redentor.

La *Vía Sacra*, por tanto, no es un texto descriptivo, literal, ni siquiera alegórico, pues busca sacar al lector que se ejercita en el acto piadoso del estado de racionalidad intelectual para adentrarlo en un estado de conocimiento afectivo, sentimental y contemplativo.

Para ello, los sentimientos de María se expresan apelando a los sentimientos del propio lector, las lágrimas de María deben ser correspondidas con las lágrimas del devoto, y para ello ambos sentimientos aparecen contrapuestos, confrontados en lo que podríamos llamar una antítesis sentimental, cuya finalidad es provocar en el devoto un fuerte sentimiento de contrición, lo que confiere al ejercicio de la *Vía Sacra* cualidad de acto piadoso de carácter penitencial.

Cada una de las siete estaciones que componen la *Vía Sacra dolorosa* de la Virgen, comienza con unos “*gemidos de la divina Tórtola*”, es decir, de María, que recuerda y contempla de nuevo la Pasión de su Hijo, recuerdo a menudo mezclado con los de la infancia, lo que aumenta dramatismo al dolor materno.

Que la Virgen sea denominada Tórtola no es asunto de poca importancia; Terrero estaba muy al tanto del simbolismo de las aves; no en vano uno de sus sermones más singulares lleva por nombre “Cena de las aves”, sermón eucarístico al que diversos pájaros acuden representando cada uno de ellos un pecado o una virtud, entre ellos las tórtolas que, caracterizadas por sus arrullos, semejantes a gemidos y llantos, son trasunto de las almas contritas y penitentes<sup>50</sup>.

Sin embargo, la moralización cristiana de la tórtola tiene un sentido alegórico más amplio, que, partiendo de tradiciones de la antigüedad greco-romana y pasando por la exégesis bíblica de los santos padres, llega a la lírica tardomedieval y a la emblemática renacentista y barroca, que la consideraba representación de la casta viudez y de la fidelidad al esposo ausente<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> TERRERO, Miguel Jerónimo, O. F. M., “Sermón V vespertino moral del Santísimo...”, en: *Primicias pagnegyricas y morales en quince sermones, cinco eucharísticos, cinco vespertinos históricos y otros conco evangélicos: con varias plantas para misión a lo último que ofrece el R.P. Fr. Gerónimo Therrero [...] de Misionarios Franciscos, Madrid, por Manuel Román, impresor del ayuntamiento, 1724, pp. 83-107, con el subtítulo de “Cena de las aves” aparece en la edición de 1742, pp. 82-105.*

<sup>51</sup> Una recopilación de la moralización de la tórtola en la literatura clásica, la exegética bíblica tardo-antigua y medieval, la lírica y la emblemáticas de MARCUELLO, Francisco, *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves compuesta por el licenciado [...] canónigo de la santa iglesia de Nuestra Señora de los Corporales y racionero de Santiago de Daroca, Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet, 1617, pp. 42-47.*

Particularmente interesantes en nuestro caso son dos alusiones a la tórtola que aparecen en el *Cantar de los Cantares*; en la primera (Ct. 1,9), la belleza de la amada es comparada por el amado a la de la tórtola, interpretando san Bernardo que la castidad y la soledad son condiciones necesarias para quien pretende ser esposa de Dios<sup>52</sup>; en la segunda (Ct. 2,12), el canto de la tórtola que saluda la llegada de la primavera se identifica con María, “*Tórtola evangélica*”, que saludó la Encarnación de Cristo con el canto del Magníficat<sup>53</sup>.

Es este el motivo que explica que Terrero se refiere recurrentemente a María como “*divina Tórtola*”, cuya viudez se entiende dada su condición de esposa de Dios, además de Madre.

Nuestro autor se refiere así a María de forma frecuente como “*divina Tórtola solitaria*”, “*tristísima Tórtola*” o, de forma más extensa, “*¡oh, divina gemebunda Tórtola, llora, gime a tu divino consorte ausente de tu vista por amante!*”. Esta primera parte de cada estación termina con una breve jaculatoria: “*Ave María dolorida, en gracia concebida*” y con el rezo del Ave María.

La segunda parte de cada estación lo componen los “suspiros del alma” del devoto que se ejercita en la *Vía Sacra*, cuyos sentimientos confrontados con los de María deben producir dolor de los pecados, arrepentimiento y contrición para finalmente solicitar la intercesión de la Madre ante el Hijo.

Esta segunda parte termina con otra jaculatoria, “*pequé Señor, tened misericordia de mí*”, y el rezo del Padrenuestro, Ave María y Gloria. Veamos a continuación de forma sintética el desarrollo del ejercicio a través de sus siete estaciones, deteniéndonos especialmente en la quinta, que es donde se rememora el encuentro de María con Jesús en la Calle de la Amargura.

■ Primera estación. “*Esta es primera estación de la Soledad de María*”, que llora ante el sepulcro. El devoto contempla a María “*como Madre sin Hijo, como Hija sin su Padre, como Esposa sin su Esposo*”; siente pesar por sus culpas, por haber sido tantas veces su corazón sepulcro impuro para Jesús Sacramentado y pide a María que interceda para lavar sus manchas y recibir de nuevo a Jesús, pero ahora en un corazón/sepulcro limpio.

■ Segunda estación. “*Esta segunda estación es la del Monte Calvario*”, donde “*posó la divina Tórtola, María, para gemir y llorar*”, donde se pregunta “*¿Quién*

<sup>52</sup> San Bernardo, “Serm. 40 in Cant.”, cf. MARCUELLO, op. cit., p. 44.

<sup>53</sup> Jacobo Pérez de Valencia, de la orden de San Agustín, obispo auxiliar de Valencia entre 1468-1490, *Expositio super cantica evangélica* (1485) cf. MARCUELLO, op. cit., p. 45.

os entristeció, Alegría? ¿Quién os ofendió, Inocencia? ¿quién os mató, Vida?”. El devoto penitente se acusa de ser la causa del padecimiento y muerte de Cristo, mal que sólo puede reparar compartiendo y compensando el dolor de María con el propio dolor, como acto de reparación: “ayudadme con vuestro llanto a llorar a vuestro Hijo”, “quisiera tener un dolor de mis culpas tan grande como vuestras ofensas”, “quisiera tener un pesar igual a vuestras misericordias”.

■ Tercera estación. María recuerda la tercera caída de Jesús, también la primera y la segunda y “que los pecadores le repetirán cada día sus caídas”, renovando así su dolor al ver Ella que caen en el pecado. El devoto, que no soporta ver a María tan afligida, “ya nos falta corazón para oír más porque con vuestro dolor se nos deshace”, pide la mano de María para que le ayude a levantarse y hace propósito de nunca más pecar.

■ Cuarta estación: La Verónica le muestra el rostro de Jesús impreso sobre el paño con que horas antes le había enjugado el sudor, la sangre, las lágrimas y hasta los escupitajos que le lanzaron los verdugos.

María besa la efigie de su Hijo y, al humedecerla con “lágrimas sanguíneas”<sup>54</sup>, desfigura su propio rostro, que se tiñe con el sudor, sangre y lágrimas del Hijo y hasta con los salivazos de los sayones.

Alcanza aquí Terrero su más alta cota dramática, pues el padecimiento de Cristo y las injurias recibidas camino del Calvario se traspasan a la propia Madre, se hace un mismo padecimiento, como si María experimentara Ella misma los tormentos de la Pasión.

El devoto se declara una vez más culpable de ambos dolores: “yo soy el que con mis pasiones impuras escupí a mi Dios”, y pide misericordia e intercesión a la Madre para que el Hijo lave sus culpas concurriendo el penitente con “con aguas de mi llanto”.

■ Quinta estación: María recuerda su último encuentro con Jesús en la Calle de la Amargura.

*“Esta es la estación donde la Virgen Madre había encontrado a su dulcísimo Hijo con la pesada Cruz sobre sus hombros, y ahora se renueva su dolor considerando cuán lastimoso le vio aquí, y que ya ni vivo ni*

<sup>54</sup> Cita aquí a san Germán (633-734), Patriarca de Constantinopla, autor de unas Homilias mariológicas.

*muerto le puede ver. Refrescábase la triste especie de la lastimada y amorosa figura con que en este sitio le miraba, aquel amor infinito que tan gozoso en sus penas a la muerte le llevaba; aun resonaban en su corazón los ecos con que aquí se le despedía como amante tortolilla con profundo gemidos le oraba: ¡Oh, hijo de mis entrañas, que siendo tan otro que el Prodigio, a una región remota te has partido! ¿Cómo a tu madre tan sola has dexado? Tú, tú fuiste el mejor hijo tan pródigo por liberal en tus finezas con humana naturaleza, que por amores parece has disipado tu substancia quando le has dado tu sangre y tu vida. Vuelve ya, vuelve a tu casa para consolar a esta triste madre que ansiosa te desea. Levántate gloria mía, levántate salterio mío y mi cítara, porque sin ti nada me alegra [...]*”.

En algunas ediciones, en concreto en la gaditana de 1813, encontramos la particularidad de que, en esta quinta estación, tras el Ave María que se reza después de los “gemidos de la divina Tórtola” se cantan, o rezan, algunas estrofas del himno pascual *Rex sempiternae Caelitum*, en concreto los dos versos que dicen *Nostrae dedisti prodigus / pretium salutis sanguinem*, o sea “[Tú] que pagaste la deuda de los hombres / con el precio divino de tu sangre”.

En esta estación, el devoto que realiza el ejercicio piadoso manifiesta en los “suspiros del alma” el deseo de no haber nacido para no haber sido cómplice de los sufrimientos de Cristo y del dolor de María, un dolor mayor que cualquier otro dolor experimentado por ser humano alguno, citando Terrero aquí a san Bernardino de Siena cuando éste dice que fue tan grande el dolor de la Virgen que si se dividiera entre todas las criaturas que son capaces de sentir, morirían todas inmediatamente, única referencia a un autor franciscano que encontramos en la *Vía Sacra*<sup>55</sup>.

Además, Cristo es presentado como pródigo dispensador de la gracia, disipador generoso de su sangre en pro del género humano, antítesis del ejercitante pecador, hijo pródigo que tras disipar dichos bienes de la gracia desea, arrepentido, a la casa del Padre, para lo que implora la intercesión

<sup>55</sup> SIENA, San Bernardino de, O. F. M., “Sermo LXI, Feria quarta post Resurrectionem, “De superadmirabilis gratia et gloria Beatae Virginitatis matris Dei”, en: Sancti Bernardini Senensis Ordinis Minorum Opera quae extant omnia: tum hucusque impressa, quam recens inuenta: in quatuor tomos distincta [...]. Tomus Primus, Venetiis, apud Iuntas, 1591, art. 3, c.2, p. 524: “Tantus enim fuit dolor Virginis in morte Christi, sicut Luc ei praedixerat Simeon, quanto ait: Et tuam ipsius animarum pertransibit gladius, quod si in omnes creaturas, quae pati possunt, divideretur omnes subito interirent”.

de María, cuyo dolor aspira a compartir: *“Aplicadme, Madre piadosísima, estos tus llantos y amorosas ansias, para que sienta yo las divinas ausencias, y levantándome de mi culpa, me vuelva a buscar a Jesús mi Padre en tu casa, donde serás mi madrina ahora que imploro ya su clemencia”*.

■ Sexta estación: María ante la puerta judiciaria de la casa de Pilato recuerda la segunda caída de Cristo, la coronación de espinas y los azotes y confronta esta imagen atroz con la de la figura infantil de Jesús, dulce y amable.

El ejercitante reconoce su participación culpable en los padecimientos de Jesús y comparte las lágrimas con María pidiendo misericordia *“en la confianza que nos mirareis como Madre, para conseguirmos perdón”* o *“mostrad que sois Madre, Madre de Dios y Madre de pecadores”*.

Séptima estación. Regreso de María al cenáculo, donde *“halló la divina Tórtola su nido”* y tiene lugar el duelo junto a san Juan, *“extático con el dolor y como fuera de sí”*, y la Magdalena, *“toda un volcán de divino amor, preguntando por su amado, y buscando por la casa a su querido”*.

El dolor de María es inefable; Terrero lo describe de forma que el lector puede asociarlo fácilmente con cualquiera de las representaciones plástica de la Virgen dolorosa, escultóricas sobre todo, a las que está habituado:

*“Y ¿cómo estaría la divina Madre? La respuesta es indecible. Ya no podía desahogar su pena por los ojos, agotadas ya sus lágrimas con tan prolixo llanto, que es lo sumo a que puede llegar el sentimiento. Considerémosla anegada en un inmenso dolor, como un espíritu absorto, un corazón extático, una fría estatua que tiene boca y no habla; tiene ojos y no mira; tiene oídos y no escucha; tiene pies, pero no anda; porque su dolor inmenso la tiene como muerta [...]”*.

Invita Terrero después al lector y practicante del ejercicio a acercarse a la Virgen y darle el pésame, quizá invitándole a orar ante su imagen. Por último, el devoto vuelve a reconocerse pecador, culpable de los padecimientos y muerte de Cristo e implora perdón terminando la estación con el rezo del “Señor mío Jesucristo”.

Tras el acto de contrición, desde que fray Juan Bautista Cervera concediese los cuarenta días de indulgencia, debía rezarse la estación del Santísimo Sacramento, aunque esta condición sólo aparece en las ediciones de 1782 y 1788.

Finaliza la *Vía Sacra dolorosa* de la Virgen María con el rezo de dos oraciones; una, solicitando a Jesús “Salvador del Mundo” ser encaminado hacia la salvación con el mismo sentimiento “*con que baxaba María mi Señora el camino del Calvario*”; otra, pidiendo a Cristo la salvación por “*lo mucho que vale la soledad de María en tu presencia*” y por intercesión de su “*traspasado Corazón tan conforme con tu voluntad*”.

## Bibliografía

Ágreda, María de Jesús de, *Exercicios espirituales de retiro que la V. madre María de Jesús de Ágreda practicó, y dexó escritos a sus hijas, para que lo practicasen en su religiosísimo convento de la Purísima Concepción de la misma Villa*, Decima séptima impresión, Madrid, en la imprenta de la causa de dicha V. madre, 1745.

Ágreda, María de Jesús de, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la Gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva, y medianera de la Gracia: manifestada en estos últimos siglos por la misma señora a su esclava sor \_\_\_\_*. Segunda Parte, Amberes, a costa de los hermanos de Tournes de León de Francia, 1736.

Aguilar Piñal, Francisco, *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la Tipografía Hispalense*, Madrid, CSIC, 1974.

Ídem, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. VIII, Madrid, CSIC, Madrid, 1983.

Ídem, “Las imprentas de la Ilustración (La industria editorial en Sevilla en el siglo XVIII)”, en: *Temas sevillanos (Tercera serie)*, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 9-58.

Albert Berenguer, Isidro, *La imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1971.

**Caldelas López, Rafael**, *La parroquia de Gibraltar en San Roque (Documentos 1462-1853)*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, 1976.

**Calderón Martín, Fernando**, “La imprenta en Écija en los siglos XVII y XVIII”, en: *Archivo Hispalense*, t. LVI, nº 171-173, Diputación, Sevilla, 1973, pp. 19-48.

**Calvo, Carlos**, *Nobiliario del antiguo virreinato del Río de la Plata, Tomo IV*, Librería y Editorial “La Facultad”, Buenos Aires, 1939.

*Constituciones y Ejercicios de la Congregación, y Venerable Orden Tercera de Siervos de la Dolorosísima Virgen María Nuestra Señora Madre [...] fundada en la hermita del Señor San Antonio Abad de la Ciudad de Arcos de la Frontera, 1747* (edit.). GIL BARO, Domingo, <http://domingogilbaro.com/index.php/documentos/hermandades/35-arcos-hdad-servitas-constituciones-1747> (última visita 16/10/2019).

**Gil Baro, Domingo**, “Librerías del Colegio-Seminario San Antonio”, alojado en: <http://domingogilbaro.com/index.php/documentos/inventarios/108-las-librerias-de-san-francisco-ss-xvi-xix>], 2017, (última visita 7/08/2019).

**Gil Baro, Domingo**, “Una hermandad antigua y olvidada (1731)”, alojado en: <http://domingogilbaro.com/index.php/documentos/hermandades/103-s-francisco-una-hermandad-antigua-y-olvidada-1731>, (última visita 16/10/2019).

**Hernández, Pedro**, O. F. M., “Notas de bibliografía franciscana”, en: *Archivo Ibero-Americano*, nº 21, Franciscanos Españoles, Vitoria (Álava), 1924, pp. 65-95.

**LABARGA, Fermín**, *La Santa Escuela de Cristo*, BAC, Madrid, 2013.

**Llordén Simón, Andrés**, *La imprenta en Málaga: ensayo para una tipobibliografía malagueña*, 2 vol., Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1973.

**Marcuello, Francisco**, *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves compuesta por el licenciado [...] canónigo de la santa iglesia de Nuestra*



*Señora de los Corporales y racionero de Santiago de Daroca*, Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet, 1617.

**Palau y Dulcet, Antonio**, *Manual del librero hispano-americano*, 2ª edición, t. XIII, Barcelona-Oxford, 1971.

**Parrondo, Domingo**, O. F. M., *Historia de los colegios-seminarios de misiones de la regular observancia de N.S.P.S. Francisco. Existentes en esta Península de España*, Madrid, en la Oficina de Francisco Martínez Dávila, 1818.

**Quintana Álvarez, Francisco Javier**, “Breves notas biográficas sobre franciscanos gibraltareños (ss. XVI-XVIII)”, en: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.), *Aportaciones al Diccionario biográfico franciscano de España, Portugal, Iberoamérica y Filipinas*, Actas del Congreso Internacional y XIX Curso de Verano de la AHEF, Priego de Córdoba-Baeza, 24 a 26 de julio de 2013, AHEF, Priego de Córdoba, 2014, pp. 219-236.

**Reyes Hernández, Manuel**, *Catálogo del Museo del Libro Antiguo: impresos guatemaltecos la época colonial*. Editorial José de Pineda Ibarra, Ciudad de Guatemala 1971.

**Sanchez Hita, Beatriz**, “La imprenta en Cádiz durante la Guerra de la Independencia y su relación con la prensa periódica”, en: CANTOS CASENAVE, Marieta; DURÁN LÓPEZ, Fernando, y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa en Cádiz en tiempos de las Cortes (1810-1814)*, Tomo I: *Imprenta. Literatura. Periodismo*, Cádiz, UCA, 2006, pp. 31-111.

**Siena, San Bernardino de**, O. F. M., *Sancti Bernardini Senensis Ordinis Minorum Opera quae extant omnia: tum hucusque impressa, quam recens inuenta: in quatuor tomos distincta [...]*, Venetiis, apud Iuntas, 1591.

**Terrero, Miguel Jerónimo**, O. F. M., *Primicias panegyricas y morales en quince sermones, cinco eucharísticos, cinco vespertinos históricos y otros conco evangélicos: con varias plantas para misión a lo último que ofrece el R.P. Fr. Gerónimo Therrero [...] de Misionarios Franciscos*, Madrid, por Manuel Román, impresor del ayuntamiento, 1724.

**Ídem**, *Novena que se consagra a honor del humano seraphín mi venerado Padre San Francisco*, Sevilla, en la Imprenta Real, 1738.

**Ídem**, *Primicias panegíricas y morales en quince sermones, cinco eucarísticos, cinco vespertinos históricos, y otros cinco evangélico: con varias plantas para misión a lo último. Que lo ofrece el R.P Fr. Miguel Gerónimo Therrero, predicador general [...]*, Peñaranda de Bracamonte, a expensas de Don Lorenzo Bázquez: en la oficina de Antonio Villagordo, 1742.

**Ídem**, *Compendio elucidado de la vida del humano serafín, con reflexiones morales y panegyricas a el fin de los capítulos, su auctor Fr. Miguel Gerónimo Therrero, Pedricador Apostólico, ex Definidor y Ex Guardián [...]*, El Puerto de Santa María, en casa de Francisco de Rioja y Gamboa, en la Calle Larga, 1751.

**Ídem**, *Suspiros tiernos de Nuestro Divino Redemptor, con las lamentaciones de su propheta Jeremías*. Puerto de Santa María, 1761.

**Ídem**, *Anathomía espiritual para señores sacerdotes, en veinte meditaciones para mañana y tarde en diez días de Exercicios. Su autor el M.R.P Miguel Gerónimo Terrero, Predicador general Apostólico, ex Definidor y ex Guardián y Escritor público de su Colegio Seminario de Propaganda Fidei de Misionarios Franciscanos de la Ciudad de Arcos de la Frontera, Cádiz, por don Manuel Ximenez Carreño, [s.a]*.

**Valverde, Lorenzo**, *Carta histórica y situación topográfica de la Ciudad de San Roque y términos de su demarcación en el Campo de Gibraltar escrita por D. Lorenzo Valverde natural de la misma. Año 1849*, Textos recopilados y anotados por Francisco E. Cano Villalta sobre transcripción de Emilio Cano Villalta, Algeciras, IECG, 2003.

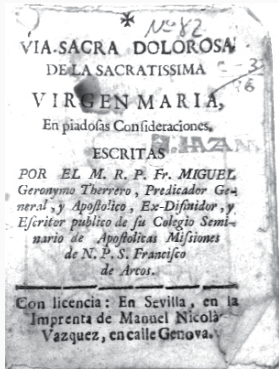


Fig. 1. Portada de la edición sevillana de Manuel Nicolás Vázquez (c. 1758-1770).



Fig. 2. Ilustración de las ediciones de Manuel Nicolás Vázquez (Sevilla, c. 1758-1770), Manuel Nicolás Vázquez y Compañía (Sevilla, c. 1768-1796) and Viuda de Vázquez y Compañía (Sevilla, ¿1778?) and de la de Pedro Segovia (Isla de León, 1788), esta última con indulgencias bajo el grabado.



Fig. 3. Ilustración e indulgencias en la edición de Francisco Vicente Muñoz (Puerto de Santa María, 1782).



Fig. 4. Ilustración De la edición de Félix de la Puerta (Sevilla, c. 1791-1799).



Nuestro Padre Jesús Nazareno. Marchena

# EL MANDATO O AUTO DE PASIÓN.

LAS ARTES PLÁSTICAS EN UNA REPRESENTACIÓN  
POPULAR DRAMÁTICA EN MARCHENA

---

Manuel Antonio Ramos Suárez  
*Universidad de Sevilla*

## RESUMEN

**E**n este estudio se analizan los aspectos principales de la celebración del Mandato o Auto de Pasión, representación que se realiza cada Viernes Santo en una plaza pública de la localidad de Marchena (Sevilla), convertida en la calle de la Amargura para narrar de forma plástica la pasión de Cristo.

*“En el diluvio de sangre  
iba el Dios de las alturas  
por la calle la Amargura  
clamando a su Eterno Padre”<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Cfr. AGUILAR Y TEJERA, Agustín, *Saetas: recogidas de la tradición oral, en Marchena* (1916), ed. f/s, Marchena, 1997.

**L**a Semana Santa de Marchena, declarada de interés turístico de Andalucía y fiesta por excelencia de la localidad, ha sabido conservar numerosos elementos que la hacen única, genuina y personal, hasta el punto que algún historiador ha querido ver en ella parte del origen de la Semana Santa de Andalucía, llegando a considerarla “*la Arqueología de la Semana Santa*”. Fiel a su esencia, manteniéndose en sus tradiciones, ritos y vivencias, ha sabido apartarse de muchos modismos o influencias de la capital hispalense y guardar su sello característico.

Ya Morales Sastres, en el primer tercio del siglo XIX, manifestó la devoción y el culto que ofrecían a sus imágenes en Semana Santa y dice: “*Los hijos de este suelo se distinguen por su devoción y por la decidida protección que prestan al culto; especialmente a las funciones de Semana Santa en cuyos días salen en procesión las cofradías con las imágenes de su advocación yendo los hermanos vestidos de penitentes cuyo color del traje es diferente entre sí, según la hermandad a la que pertenecen como son desprendidos, generosos y hasta puede decirse gastadores son muy propensos a dar limosnas*”<sup>2</sup>.

Los vecinos de Marchena han sabido conservar imágenes que gozan de mucha devoción en la localidad y que, además de su antigüedad, mantienen su iconografía, caso de la imagen del Dulce Nombre, un Niño Jesús vestido con túnica bordada en oro, con una pequeña cruz de plata a cuestras, con pelo natural y con corona de espinas y potencias. La representación iconográfica recuerda a las premoniciones barrocas en las que el Niño Jesús carga con la cruz y porta los objetos de su martirio.

O la imagen de la Virgen de la Soledad, que con las manos entrelazadas, posee una ráfaga de plata, al igual que las antiguas dolorosas, cuya iconografía remite a la visión apocalíptica de la Virgen.

También son singulares algunos bienes patrimoniales como las peanas, o *piñas*, dieciochescas sobre la que procesionan las imágenes, o el dosel del Cristo de san Pedro, o las cruces procesionales de plata de los crucificados, o las túnicas bordadas del Nazareno o los palios de plata o metal plateado de sus bambalinas.

Tradicional es también el paso alegórico del Triunfo de la Santa Cruz del Sábado Santo para realizar el descendimiento del crucificado o la “*Procesión de los huesos*” que todos los domingos de Ramos organiza la hermandad

<sup>2</sup> Vid. VILLALÓN Y VILLALÓN, Diego María, *Apuntes históricos que comprenden...*, s.l., 1893?, ms. ff. 58r.-v. Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo recordando aquellos otros entierros que la hermandad celebraba para dar digna sepultura a los ahorcados, ajusticiados o personas que no la podían recibir.

Se mantienen los distintos personajes que participaron en algún acto paralitúrgico, caso de la Fe, la Verónica o las tres Marías, encarnadas en muchachas jóvenes de la localidad y que forman parte del cortejo del santo Entierro cada Sábado Santo o las mujeres de manto y saya, traje típico de la mujer marchenera que lucía en las fiestas sacras de la Semana Santa. O el caso de las distintas centurias o guardias romanas que se conservan en la localidad, tanto a pie como a caballo.

La tradición o el gusto por preservar el rico patrimonio penitencial también se aprecia en el vocabulario propio que conservan los cofrades. De ese modo, vocablos como “*rector*” o “*vice-rector*”, refiriéndose al hermano mayor y teniente de hermano mayor o el estandarte realizado en terciopelo y con el escudo de la hermandad bordado o con aplicaciones de plata, que se conoce como “*seña*”, que recuerda a la antigua enseña o bandera que se tremolaba cada Miércoles Santo en los templos; el “*régimen*” o vara de regimiento, o el término “*moleeras*” al momento protagonizado por la Virgen de la Soledad, cuando a las doce de la noche del Sábado Santo ha entrado el paso del santo Entierro de Cristo en su templo de santa María de la Mota.

Entonces, el paso de palio está a la altura de la Iglesia Matriz de San Juan, y el pueblo se sitúa frente a la Virgen y comienza a cantarle saetas de diversos estilos hasta que efectúa su entrada en el templo a altas horas de la madrugada. A principios del siglo XX, hay autores que hacen referencia a esta tradición dando una explicación del hecho<sup>3</sup>.

En palabras de Isidoro Moreno, la Semana Santa bebe de la escenificación de lo simbólico perdurando muchas costumbres y ritos en algunos pueblos andaluces<sup>4</sup>.

Es el caso del cortejo procesional, sumamente original, de la Hermandad del Nazareno cada Viernes Santo. Los primeros contrastes aparecen

<sup>3</sup> Cfr. MONTOTO Y SEDAS, Luis, *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*. Sevilla, 1904, p. 44. El autor se refiere así a esta tradición: “*Observase también que, juntamente con esas representaciones intervienen otras de carácter verdaderamente profano: nos referimos a las llamadas molederas, que no son otra cosa que pujas encaminadas a que las andas en que va la imagen de Jesús o la de la Virgen avancen o retrocedan, o para que canten o no saetas algunas mujeres del pueblo.*”

<sup>4</sup> Cfr. MORENO NAVARRO, Isidoro, “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en: *Teatro y fiesta en el Barroco España e Iberoamérica*, Barcelona, 1986, pp. 179-185.

cuando a las seis de la mañana sale el paso del Nazareno, san Juan Evangelista y la Virgen de las Lágrimas acompañado de numerosos vecinos de la población, con la sencilla organización que se mantiene desde hace dos décadas, si bien años antes, era el pueblo en masa el que acompañaba a las imágenes hasta la Plaza Ducal, lugar donde se celebra el mandato.

Todavía en ese trayecto de la procesión, los costaleros son vecinos de la localidad que han hecho la promesa de meterse bajo las trabajaderas por penitencia o en acción de gracias.

Sin embargo, tras la celebración del Mandato, la cofradía se organiza de forma rigurosa, reuniéndose en algún templo o local cerca del lugar donde se celebra el Mandato, o saliendo desde el templo de San Miguel.

A diferencia de cualquier cortejo procesional donde cada nazareno porta un cirio, los hermanos de la hermandad portan los conocidos “*pasos*” o motivos. Los primeros son cuadros que cada nazareno lleva colgado en su cuello con distintas escenas de la pasión, muerte y resurrección de Cristo que, colocados por orden cronológico en el cortejo, van narrando los acontecimientos pasionales de la vida de Cristo.

Aunque las imágenes son de discreta calidad, todas presentan una inscripción o filacteria en su parte superior donde aparece una numeración y se nombra la escena en cuestión [fig. 1]. No obstante, cuadros iguales o parecidos que habían tenido y tienen un valor catequético, ya habían sido usados por los frailes de Europa y América.

El uso de estas pinturas o los retablos pictóricos y escultóricos contribuyeron a formar a una población analfabeta que ni conocía la lengua de la Iglesia ni podía leer los escritos o libros publicados<sup>5</sup>.

Por su parte, los *motivos* que se presentan en la procesión son objetos que tuvieron relación con la pasión y muerte de Cristo, tales como la hogaza de pan de la cena, las lanzas, el cáliz, la patena, la barrena, las tenazas y los clavos, etc. Estos van repartidos a lo largo de las filas, portados por nazarenos y alternándose con los “*pasos*”<sup>6</sup> [fig. 2].

Aunque actualmente estos *pasos* son característicos de esta herman-

<sup>5</sup> Véase el grabado de la obra de VALADÉS, Diego de, *Rhetorica christiana ad concionandi, et orandi usum ac commodata*, Perugia, 1579, p. 211.

<sup>6</sup> Para conocer algunos aspectos históricos sobre el cortejo, veáse RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, “Un congreso cargado de singularidades: Arte, Historia, Antropología y devoción a Jesús Nazareno en Marchena (Sevilla)”, en: *Las Cofradías y Hermandades de Jesús Nazareno y Nosso Senhor dos Passos: Historia, Arte y Devoción. Congreso Internacional Hispano-Portugués*. En prensa.



dad, desconocemos si antiguamente era una tradición en más localidades, si bien se conservan algunos ejemplos en otros lugares, caso de Olivenza (Portugal)<sup>7</sup>.

La lectura de las Reglas de 1797 no deja claro que los nazarenos llevaran esos lienzos. A principios del siglo XIX, es seguro que esas pinturas salían en la procesión, como se deduce de un pleito celebrado en la Real Audiencia de Sevilla por el que se impedía a la hermandad de Jesús hacer estación de penitencia.

En esos autos se decía que los nazarenos sacaban cadenas, estando prohibidas. El cortejo se configuraba con *“cien cofrades, uno tras otro, atadas a los pies todas las cadenas que sus fuerzas pueden arrastrar llevando en la mano lienzos estampados con pasajes alegóricos de la Pasión y otros que no hubo (sic)”*<sup>8</sup>.

O esta otra descripción hablando de los nazarenos: *“Estos en su lugar, sin mezcla, ni confusión formados en fila se presentan con sus túnicas y caras descubiertas, llevando quada qual en sus manos un lienzo abierto que se puede enrojar y contiene un atributo de la pasión de nuestro redentor y se ban colocando por su orden haciendo una representación la más seria y lastimosa de todos los estados, tiempos y sucesos más dignos de la contemplación cristiana”*<sup>9</sup>.

De esa forma de portar insignias y *“pasos”* se conocen imágenes realizadas por el perito agrícola Salvador Azpiazu Imbert, quien viviendo en la localidad durante los años 1897 y 1898, fotografió la original procesión del Viernes Santo por la mañana.

En sus imágenes se aprecia cómo los nazarenos con túnicas con los rostros descubiertos portaban en fila de uno esos motivos. De ese modo, el fiel observando el cortejo podía conocer la pasión de Cristo, aún sin saber leer y dado el elevado analfabetismo de la población<sup>10</sup>.

Igualmente, estos aspectos llamaron la atención del escritor Montoto y Sedas<sup>11</sup>, a lo que hay que unir la saeta peculiar de la localidad, con sus diez

<sup>7</sup> Cfr. TERRÓN REYNOLDS, María Teresa, y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, “Los lienzos procesionales de la cofradía del Hospital de la Misericordia de Olivenza”, en: *NORBA: Revista de arte*, n. 13, Badajoz, 1993, pp. 83-94.

<sup>8</sup> Vid. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA (desde ahora, AHPSE), Secc. Real Audiencia, Leg. 29661. Exp. 2. f. 27v.-28r. Autos fechados en abril de 1805. El auto prohibió a la hermandad salir con empalados, disciplinantes o cadenas, pues estaban prohibidos.

<sup>9</sup> *Ibidem*, f. 150v.

<sup>10</sup> Cfr. RAMOS ALFONSO, Ramón, y RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, *Azpiazu y Marchena. Imágenes de una villa entre siglos*, Ayuntamiento, Marchena, 2017, p. 64.

<sup>11</sup> Vid. MONTOTO Y SEDAS, L., *op. cit.*, p. 41.

estilos distintos, su originalidad y autenticidad. Saeta salmodiada, con fuerte sentido evangélico y teológico<sup>12</sup>.

También hay que tener en cuenta los numerosos mandatos, sermones, pregones y prendimientos que han llegado hasta nosotros. Unos han guardado más su pureza y otros se han transformado y adaptado a la nueva forma de vivir la Semana Santa.

Entre ellos señalamos el acto del prendimiento al Señor de Humildad y Paciencia, el prendimiento al Dulce Nombre de Jesús, el sermón de las tres horas de agonía o de las siete palabras al Crucificado de San Pedro o el sermón del descendimiento al Santo Entierro.

Así sucedía ya a mediados del siglo XIX cuando una revista de tirada nacional se hace eco de ello: “*Cada una de estas hermandades tiene antes de sacar la procesión un sermón de pasión relativo a los hechos de ella que representa, y animados con ceremonias y pregones análogos, y que sensibilizan el asunto que el orador desempeña, dándole cierta viveza, que arranca abundante lágrimas al inmenso auditorio*”<sup>13</sup>.

Su práctica debió ir desapareciendo durante los primeros años del siglo XX, posiblemente por la dimensión que cobró la estación de penitencia, pero que posteriormente fueron recuperados. Todos estos actos paralitúrgicos, a lo largo de los siglos, han sido complementarios a la liturgia oficial de la Iglesia, liturgia que resultaba difícil de entender al pueblo que no estaba formado.

Uno de los actos de mayor importancia dentro de los días sacros de la Semana Santa es la celebración del *Mandato* o *Auto de Pasión*<sup>14</sup>. La celebración de este acto se denomina tanto en Andalucía como en España de diversas formas. En la mayor parte de aquellos lugares donde se celebra o celebraba un acto parecido suele denominarse sermón de Pasión, si bien en algunos lugares también se denomina sermón del Paso.

Aunque etimológicamente en el siglo XVIII ese término estaría más en relación con el sermón del Jueves Santo, su contenido debió transformarse

<sup>12</sup> Véase AGUILAR Y TEJERA, Agustín, *Saetas: recogidas de la tradición oral, en Marchena*. Marchena (1916), ed. f/s, Marchena, 1997; del mismo autor: *Saetas populares recogidas, ordenadas y anotadas*. Madrid, 1928; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *La saeta*, Sevilla, 1981; VV. AA., *Escuela de Saetas “Señor de la Humildad” Marchena. XXV Aniversario de su Fundación 1986-2011*, Marchena, 2011, pp. 27-37.

<sup>13</sup> Véase *El Católico*, Madrid, 22 abril 1844, p. 172.

<sup>14</sup> Vid. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, *El Mandato. Una catequesis plástica en Marchena*, Maratania, Marchena, 2015.

posteriormente llegando a celebrarse el sermón de Pasión en la mañana del Viernes Santo tal como se hacía en otras ciudades de la península.

Teniendo en cuenta que alguno de los textos que han llegado hasta nosotros cuenta con más de doscientos años, este acto más bien debía denominarse auto o sermón de la Pasión, habida cuenta de los hechos que narra desde que apresan a Jesús, el juicio y sentencia, la calle de la Amargura y toda la pasión de Cristo.

Aunque en España las primeras noticias de celebraciones de la pasión se refieran a representaciones en una iglesia cerca de la catedral de Zamora entre los años 1279 ó 1283, junto con la lectura de la pasión<sup>15</sup>, en Andalucía se introdujo, dado el valor didáctico que poseían, las imágenes para instruir a una población mayoritariamente analfabeta<sup>16</sup>.

Esas representaciones fueron suprimidas por parte de la autoridad eclesiástica en momentos puntuales. Según Sánchez Herrero, para el caso de Sevilla y provincia, las cofradías de Nazarenos se fundaron en su mayoría en el siglo XVII coincidiendo con el decreto de estas constituciones.

En el siglo XVIII éstos se realizan en una plaza pública con intención de escenificarlo<sup>17</sup>. Todo ello hace suponer que la tradición del Mandato puede remontarse a fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Los estudiosos de estos teatros religiosos populares plantean que poseen unas características concretas como:

- El carácter de los textos, pues proceden de piezas literarias que el pueblo ya ha hecho suyas y que han sido reelaboradas por personas cultas del lugar.
- El público se integra de la forma más natural en la representación, participando como actores o como meros espectadores.
- El espacio escénico es cotidiano, siendo un lugar conocido del pueblo.
- La cofradía se encarga de la organización y es la que tiene la misión de que la tradición continúe y no muera la memoria viva del pueblo,
- El texto está más o menos ajustado a los cánones evangélicos<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Vid. BRACHETI, Ángela, *La Pasión de Cristo: Representaciones religiosas en Andalucía*, Paraguay, Perú y Filipinas, Málaga, 2007. pp. 27-30.

<sup>16</sup> Cfr. FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, "La influencia de la contrarreforma en la configuración de la Semana Santa andaluza", en: *Religión y Cultura*, vol. 2, Sevilla, 1999, pp. 494-495.

<sup>17</sup> Vid. SÁNCHEZ HERRERO, José, *La Semana Santa de Sevilla*, Silex, 2003, pp. 159-160.

<sup>18</sup> Vid. FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, "Teatro religioso popular", en: *Literatura Oral. Antropología*. Proyecto Andalucía, t. IX, Sevilla, 2001, pp. 247-285.

Fue con el espíritu de la Ilustración cuando volvieron las prohibiciones de los obispos del lugar, sobre todo en el último tercio del siglo XVIII y en los primeros años del siglo XIX. Eso supuso la pérdida o desaparición del acto en muchos lugares.

No obstante, en otros pueblos y ciudades, transcurrido el tiempo, volvió a celebrarse aunque cambiando escenario o modo de hacerlo. Sin embargo, en la localidad de Marchena se mantiene desde sus orígenes, conservándose en gran medida, sin variaciones significativas.

Según la historiografía de la Semana Santa de Marchena, se desconoce desde cuando se celebra el Mandato o sermón de la pasión a Nuestro Padre Jesús Nazareno.<sup>19</sup> Una de las dificultades que no permite conocer más de sus orígenes y recrear su historia es su propio carácter efímero, así como la inexistencia de documentación en el archivo de la hermandad, sobre todo desde sus orígenes hasta principios del siglo XIX.

Sin embargo, a través de las actas de la junta de gobierno y, sobre todo, de la contabilidad de la hermandad durante los siglos XIX y XX, se pueden sacar conclusiones y recrear algunos aspectos de la historia del Mandato, aunque las referencias son mínimas.

Curiosamente, los primeros testimonios se recogen cuando en el año 1742 se hicieron pagos conjuntos con la hermandad de la Soledad para la celebración de un acto de este tipo<sup>20</sup>. Posiblemente este gasto podía referirse a un paso o escena que pudieran compartir ambas hermandades para celebrar ese sermón de la pasión o del descendimiento.

En un cabildo celebrado en abril de 1781, tras exponer que la hermandad ha experimentado una gran decadencia, se dice literalmente:

*“y movidos todos sus hermanos del fervor y devoción a la dicha Ymagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno y a su bendita Madre rendidamente piden y suplican a Su Magestad el rey nuestro señor (que Dios guarde) y señores de su Real Consejo se sirvan por la sangre de Nuestro Redentor Jesús y su estación en su Santísima Pasión mandar, que la que se hace la mañana del Viernes Santo imitando en la que tanto padeció y en las dos funciones que en su capilla se le hacen en cada un*

<sup>19</sup> Cfr. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Apuntes históricos de las hermandades de Penitencia de Marchena (desde el siglo XVI hasta el siglo XX)*, Sevilla, 1995, p. 65.

<sup>20</sup> Vid. ARCHIVO DE LA HERMANDAD DE LA SOLEDAD DE MARCHENA, Libro de cuentas. Año 1742, s/f.

*año asistan los hermanos y devotos de túnicas con las caras cubiertas con la modestia y silencio que siempre han acostumbrado...*<sup>21</sup>.

Se deduce que la corporación celebraba cada Viernes Santo una estación recordando la pasión de Cristo “*imitando en la que tanto padeció*”. Y para esa fecha, con toda certeza, la hermandad rememoraba la pasión de Jesús con la celebración de un sermón.

De igual forma, a principios del siglo XIX se pide que en las “*sagradas representaciones de la Pasión de Nuestro señor Jesuchristo sin que persona alguna seglar cante saetas, ni otras canciones voluntarias opuestas y perturvatibas de la verdadera devoción bajo igual multa. Que por las calles y carreras de paso de las cofradías se guarde y observe el orden debido y no se vendan frutas ni cosa alguna de comer...*”<sup>22</sup>. Sin embargo, en posteriores reglas no quedó recogido<sup>23</sup>.

Sobre la forma de celebrar antaño el rito del Mandato son muy reveladores los textos del escritor Juan Valera Alcalá-Galiano (1824-1905) en su obra *Juanita la Larga* publicada en el año 1895.

El autor describe pormenorizadamente la forma de celebrar la pasión en un pueblo llamado Villalegre que muchos autores han querido relacionar con Doña Mencía o Caba, pueblo natal del escritor<sup>24</sup>.

Sin embargo, otros autores han manifestado que se puede referir a la localidad de Marchena<sup>25</sup>, lugar donde el autor tenía varios familiares que llegaron a emparentar con la familia Coullaut de la que nació el célebre escultor marchenero<sup>26</sup>. La escena recuerda claramente la forma de celebrar el Mandato, incluso en pequeños detalles, y se describe de esta forma en el capítulo 36 de la novela.

Por su parte, Tomás Mendigutía, narrando las singularidades de la Semana Santa de Marchena, expuso cómo se celebraba el acto centrándose en

<sup>21</sup> Vid. ARCHIVO DE LA HERMANDAD DE JESÚS DE MARCHENA (desde ahora, AHJM), *Libro de cabildos (1787-1878)*, f. 4. Cabildo fechado el 15 de abril de 1781. Por entonces era rector Pedro López Becerra y el subdiácono Antonio Baeza hacía las veces de secretario.

<sup>22</sup> Vid. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, *El Mandato...*, p. 34.

<sup>23</sup> Es extraño que un acto de esta envergadura no se refleje en las Reglas, principal documento de la hermandad, ni en ningún reglamento de régimen interno. Su inclusión se consideraría como el primer estadio de protección patrimonial.

<sup>24</sup> Cfr. GARAGORRI, Paulino, “Prólogo”, en: *Juanita la larga*, Navarra, 1982.

<sup>25</sup> Vid. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *La Saeta*, Sevilla, 1981, p. 18.

<sup>26</sup> Para conocer las relaciones familiares, véase el árbol genealógico de la familia Coullaut en RAMOS ALFONSO, Ramón, y LUQUE RUIZ, Fernando, *Lorenzo Coullaut Valera. Conmemoración del CXX aniversario de su nacimiento*, Marchena, 1996, p. 115.

describir a la Verónica, así como el orden del cortejo y la forma de procesionar de los nazarenos.<sup>27</sup>

Posteriormente, Luis Montoto, en su obra *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*, en un epígrafe denominado “*De las representaciones populares dramáticas religiosas en Marchena y en otros pueblos de las provincias de Andalucía*” narró con todo lujo de detalles cómo se celebraba el Mandato a principios del siglo XX, cómo eran los textos de la sentencia y del pregón del ángel y cómo se procedía a organizar la cofradía de Jesús aportando información de los *pasos* que tenía la hermandad o las saetas que se cantaban<sup>28</sup>.

El Sermón se estructura en varias partes: la centuria formada por romanos a pie y a caballo junto con la banda de cornetas y tambores entra en la Plaza Ducal por el arco que fue la antigua puerta de palacio, cruzando toda la plaza en diagonal y dirigiéndose al arco de la Amargura, situado en el flanco izquierdo de las antiguas casas capitulares.

A continuación, y tras las palabras: “*Ábranse las puertas de palacio*”, el paso de Jesús Nazareno sale del arco de la antigua puerta palaciega y el predicador narra la escena en la que Judas lo había traicionado, apresándolo en el Huerto de los olivos [fig. 3].

El paso del Nazareno se coloca frente al antiguo ayuntamiento delante del lugar que ocupaba la antigua fachada del palacio de los duques de Arcos. Posteriormente Jesús se presenta ante Pilatos, dictándose la sentencia de muerte por boca de un soldado de la propia centuria que lee un pergamino, situado en el balcón junto al predicador, y repitiéndose posteriormente la segunda parte de la sentencia.

Jesús inicia su caminar tímidamente, avanzando un trecho. A continuación se narra la escena de las caídas que según la tradición fueron tres. El sacerdote narra la escena y se levanta la trasera del paso por tres veces, simulando así las caídas de Cristo. Tras narrar que Simón de Cirene ayudó a llevar la pesada cruz<sup>29</sup>, se cita a san Juan, discípulo amado de Jesús.

La imagen de éste entra en escena saliendo de entre la gente desde el arco que lleva a la Plaza de la Cárcel, actual Plaza Miguel de Cervantes. Va

<sup>27</sup> Cfr. MENDIGUTIA, Tomás, “La Semana Santa de Marchena”, en: *Hojas selectas*. Año 1904, pp. 308-309.

<sup>28</sup> Cfr. MONTOTO Y SEDAS, L., *op. cit.*, pp. 41-44.

<sup>29</sup> La hermandad poseyó una escultura del cirineo, hecho a base de telas encoladas y policromado en el siglo XIX, hoy desaparecida. Vid. MAYO RODRÍGUEZ, Julio, “Archicofradía del Santísimo Sacramento...”, en: *Nazarenos de Sevilla*, t. III, Sevilla, 1997, p. 86.

en busca del Maestro, se coloca en frente y girándose se dirige de nuevo al arco desde donde partió para contarle a la Virgen lo que ocurre.

San Juan acompaña a la Virgen ante Jesús, cuyo paso se gira para que su Madre no lo pueda ver. Los tres pasos giran y se colocan frente a la fachada del antiguo consistorio. Acto seguido se narra la escena apócrifa de la Verónica. Una mujer del pueblo, vestida de hebrea nazarena, llega bajo palio a los pies del paso de Jesús, sube la escalera y siguiendo la narración del predicador limpia el rostro a Jesús, descorre el lienzo que porta liado en sus manos, su imagen queda grabada y lo enseña a los fieles de la plaza. Baja la escalera y se incorpora al cortejo procesional con su cabeza inclinada observando el lienzo.

Posteriormente, tiene lugar el pregón del ángel, cantado por un niño situado junto al predicador desde el balcón del antiguo ayuntamiento. A través de su pregón narra la conocida como sentencia buena. El Mandato concluye con la bendición de Jesús Nazareno, gracias a que su brazo derecho está articulado. Posiblemente y desde el año 1947 también se comenzó a cantar una saeta cuya letra decía: *“Por esa cruz bendita, / bandera de redención, / tus hermanos te suplican / que nos dé tu bendición<sup>30</sup>”*.

Finalmente, el hermano encargado de la organización del Mandato grita vivas a Nuestro Padre Jesús y su Madre de las Lágrimas, y es respondido por vivas y aplausos del pueblo. A partir de ese momento, el paso de Jesús echa a andar y se incorpora al cortejo que se ha ido organizando. Antes de que su paso salga de la plaza, la centuria romana, en un gesto repetido desde antaño, se arrodilla ante Jesús, rindiéndole honores.

El auto de pasión o teatro sacro necesita de un escenario y unos personajes. Respecto al escenario, aunque ha cambiado de ubicación según algún acontecimiento histórico o reformas del viario público, su escenario habitual es la Plaza de Arriba, Plaza de Fernando VII o de la Constitución, o Plaza ducal, de la localidad, como se conoce en la actualidad, lugar en el que se situaba el antiguo palacio de la casa de Arcos y la sede del cabildo municipal que se encontraba frente a él [fig. 4].

Por lo que se refiere a los personajes que forman parte del acto son: el predicador, la imagen de Jesús, la imagen de la Virgen, san Juan Evangelis-

---

<sup>30</sup> Véase AHJM, Recibos. Convocatoria de mayo de 1947. Al parecer se trata de una cuarta dada su estructura. La misma saeta tiene una variante en el último verso diciéndose: *“que nos dé tu aportación”*, forma de animar a los hermanos y devotos a colaborar económicamente.

ta, la Verónica, el romano que pronuncia la sentencia, el ángel, los “armaos” o romanos y el público. A continuación se analiza cada uno de ellos.

El predicador es quien desde el balcón principal del Ayuntamiento hace las veces de narrador que cuenta la pasión de Jesús y es el conductor de los momentos del acto, dando paso a cada uno de los personajes que intervienen en esta historia.

Es la figura clave del sermón, realiza la exposición doctrinal del mismo y va secuenciando las escenas, procura mantener el interés de su auditorio y conduce el acto. A su predisposición natural debe unir su preparación y la retórica propia de estos actos. El predicador pretende mover al oyente, cambiar y dirigir conductas, tocando las fibras sensibles del ser humano<sup>31</sup>.

La imagen de Jesús Nazareno, titular de la hermandad, en su paso, es el personaje principal del Mandato o sermón de Pasión. Ejecuta los movimientos a las órdenes del predicador, como las caídas, Jesús encuentra a su Madre junto con el discípulo amado en la calle de la Amargura, o la escena de la Verónica y las mujeres de Jerusalén.

La imagen es una obra que dadas sus características estilísticas, pudo realizarse entre fines del siglo XVI o el primer tercio del siglo XVII, si bien ha sufrido numerosas transformaciones y restauraciones a lo largo de los siglos. Se trata de una imagen provista de un mecanismo para impartir la bendición con su mano derecha, gesto que se realiza a la conclusión del mandato. Entre sus atributos destaca la corona de espinas, las potencias, la cruz sobre su hombro izquierdo y la túnica lisa o bordada.

El personaje de la Virgen María está presente en el acto del Mandato desde el instante en el que san Juan, discípulo amado de Jesús, acude para avisarle de que a Jesús lo han condenado a muerte. Se dirigen a buscar a su Hijo y se produce el encuentro en la Calle de la Amargura, rehuyéndola Éste para no ser visto por su Madre.

Tras su intervención, permanecerá situada al lado derecho de Jesús. Se trata de una imagen realizada por el escultor Manuel Gutiérrez Cano en el año 1860. Entre sus atributos destacan el manto y saya, la corona, el rosario, el amplio pañuelo y la media luna.

---

<sup>31</sup> Para saber más sobre el tema, véase: NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel, *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, 2000, pp. 38 y ss.



La imagen de san Juan representa al santo que participó de la escena extraída de los evangelios apócrifos que cuenta cuando en la Calle de la Amargura Jesús hace el gesto de no querer que su madre lo vea. Se desconoce la autoría de la antigua imagen, si bien en el año 1968 fue visiblemente transformada por Manuel Guzmán Bejarano.<sup>32</sup> De sus atributos destaca su túnica verde y el manto rojo, el nimbo o aureola, así como el dedo índice que señala el camino a la Virgen.

La Verónica o santa mujer, participa activamente de la representación desde su aparición en una de las estaciones de la vía-crucis. En un principio era una escultura de mujer con saya, manto, velo y una diadema de plata, pero en el año 1867 pasa a ser una mujer del pueblo, que cambia cada año, la que asume el papel de Verónica. Es acompañada bajo palio por un grupo de nazarenos de la hermandad hasta los pies del paso del Señor, al que sube para enjugar y mostrar a todo el pueblo el lienzo con el rostro de Jesús [fig. 5].

El ángel es el protagonista de menor edad que participa, al ser un niño de ocho a once años, al que no le ha cambiado la voz. Entona el pregón del ángel, con voz angelical. El rol lo han desempeñado numerosos hermanos menores de la hermandad. Aunque hoy lleva una saya con su roquete, según la descripción de la novela de Juan Valera se vestía recordando a una criatura celestial con “*primoroso vestido de ángel, con tonelete de raso blanco bordado de estrellitas de oro, con refulgentes y extendidas alas y con corona de flores*”, y desde un balcón enfrente del Ayuntamiento entonaba la contra-sentencia. Es Dios Padre quien habla por boca del ángel.

El soldado romano que pronuncia la sentencia también tiene su papel en el acto, así como los “*armaos*” o romanos que forman parte del cortejo y que horas antes del acto han prendido a Jesús Nazareno en una de las plazas de la localidad. El cuerpo de romanos llega a formar una centuria junto con los que van a caballo, así como con los miembros de la banda que también van vestidos de romanos.

Finalmente, es el pueblo quien también actúa dentro de la representación, asume su papel como espectadores-personajes vivos de la pasión, siguiendo las enseñanzas de la pasión que narra el predicador, tanto en la plaza como en los balcones de las viviendas.

En definitiva, una representación del auto de pasión que en la localidad es conocida con la denominación de *Mandato* y que, durante siglos, se ha

<sup>32</sup> Cfr. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, *El Mandato...*, p. 72.

venido realizando con cambios poco significativos a como se hacía.

Por tanto, es de justicia valorar este esfuerzo que cada año realiza la hermandad por mantener este drama sacro que puede considerarse como una de las piezas más significativas del patrimonio inmaterial de la Semana Santa de Andalucía<sup>33</sup>.

## Bibliografía

**Aguilar y Tejera, Agustín**, *Saetas populares recogidas, ordenadas y anotadas*. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1928.

**Ídem**, *Saetas: recogidas de la tradición oral, en Marchena* (1916), Marchena, ed. f/s, Consejo de Hermandades y Cofradías, Marchena, 1997.

**Bracheti, Ángela**, *La Pasión de Cristo: Representaciones religiosas en Andalucía, Paraguay, Perú y Filipinas*, Centro de Ediciones de la Diputación, Málaga, 2007.

**Fernández de Paz, Esther**, “La influencia de la contrarreforma en la configuración de la Semana Santa andaluza”, en: *Religión y Cultura*, t. II, Consejería de Cultura - Fundación Machado, Sevilla, 1999, pp. 493-505.

**Fernández Soto, Concepción**, “Teatro religioso popular”, en: *Literatura Oral. Antropología. Proyecto Andalucía*, t. IX, Ediciones Hércules, Sevilla, 2001, pp. 246-286.

**Garagorri, Paulino**, “Prólogo”, en: *Juanita la larga*, Salvat, Navarra, 1982.

**López Fernández, Rafael**, *Apuntes históricos de las hermandades de Penitencia de Marchena (desde el siglo XVI hasta el siglo XX)*, Grupo 2000, Sevilla, 1995.

**Ídem**, *La saeta*, Grupo Andaluz de Ediciones, Sevilla, 1981.

---

<sup>33</sup> El mandato aparece recogido en *Semana Santa en el Atlas del Patrimonio Inmaterial* elaborado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, p. 16. Cód. 5201005.

**Mendigutia, Tomás**, “La Semana Santa de Marchena”, en: *Hojas selectas*. Año 1904.

**Montoto y Sedas, Luis**, *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*, Imp. de L. Santigosa, Sevilla, 1904.

**Morales y Sastres, Juan**, *Descripción topográfica de Marchena con apuntes y sitas interesantes sobre esta villa*, S.I., 1826 (ms.).

**Moreno Navarro, Isidoro**, *Cofradías y Hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1985.

**Núñez Beltrán, Miguel Ángel**, *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Universidad de Sevilla - Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2000.

**Ramos Alfonso, Ramón, y Luque Ruiz, Fernando**, *Lorenzo Coullaut Valera. Conmemoración del CXX aniversario de su nacimiento*, Ayuntamiento, Marchena, 1996.

**Ramos Alfonso, Ramón, y Ramos Suárez, Manuel Antonio**, *Azpiazu y Marchena. Imágenes de una villa entre siglos*, Ayuntamiento, Marchena, 2017.

**Ramos Suárez, Manuel Antonio**, *El Mandato. Una catequesis plástica en Marchena*, Maratania, Marchena, 2015.

**Ramos Suárez, Manuel Antonio**, “Un congreso cargado de singularidades: Arte, Historia, Antropología y devoción a Jesús Nazareno en Marchena (Sevilla)”, en: *Las Cofradías y Hermandades de Jesús Nazareno y Nosso Senhor dos Passos: Historia, Arte y Devoción. Congreso Internacional Hispano-Portugués*. En prensa.

**Sánchez Herrero, José**, *La Semana Santa de Sevilla*. Sílex, Madrid, 2003.

**Terrón Reynolds, María Teresa, y Pizarro Gómez, Francisco Javier**, “Los lienzos procesionales de la cofradía del Hospital de la Misericordia de Oli-

venza”, en: *NORBA: Revista de arte*, n. 13, Badajoz, 1993. pp. 83-94.

**Valadés, Diego de**, *Rhetorica christiana ad concionandi, et orandi usum accommodata...*, Petrucci, Perugia, 1579.

**Valera, Juan**, *Juanita la Larga*, Imprenta Alemana, Madrid, 1906.

**Villalón y Villalón, Diego María**, *Apuntes históricos que comprehenden...* s.l., 1893? (ms.).

**VV. AA.**, *Nazarenos de Sevilla*. 3 tomos. Tartessos, Sevilla, 1997.

**VV. AA.**, *La Saeta*, Portada Editorial, Sevilla, 1998. Introducción de Rafael López Fernández.

**VV. AA.**, *Escuela de Saetas “Señor de la Humildad” Marchena. XXV Aniversario de su Fundación 1986-2011*, Marchena, 2011.



Nazarenos con “pasos”, procesión del Viernes Santo del 2019.



Nazareno con motivos, procesión del Viernes Santo del 2019.



“Ábranse las puertas de palacio”,  
Fernando España, 1983.  
Colección particular.



Mandato en la Plaza Ducal, año 1972 (Foto: Archivo fotográfico Juan Torres Ternero).



Mandato en la Plaza Ducal, año 2009



Mujer Verónica desde el paso de Jesús Nazareno. Año 2009 (Foto: Antonio J. Calle Pliego).

# TEATRO Y DEVOCIÓN

EL CEREMONIAL DE LA HERMANDAD DEL DULCE NOMBRE  
DE JESÚS NAZARENO DEL PASO DE MÁLAGA

---

**Marion Reder Gadow**  
*Catedrática de la Universidad de Málaga*

## RESUMEN

**L**a Orden dominica se establece en Málaga en el convento de Santo Domingo y desde sus inicios los padres dominicos comenzaron a expandir el culto a la advocación del Dulce Nombre de Jesús.

En torno al año 1560 la comunidad dominica acuerda con el hermano mayor la fundación de la cofradía del Dulce Nombre en la capilla del regidor Hernán Lorenzo de Zafra, situada a la entrada del oratorio de Nuestra Señora del Rosario. En su cripta encontrarían reposo eterno los cuerpos de los hermanos de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús.

En la madrugada del Viernes Santo del mes de abril de 1609 tuvo lugar la primera procesional y la representación del Encuentro entre Madre e Hijo en la calle de la Amargura, en la Plaza de las Cuatro Calles.

Tras un sermón pronunciado por un dominico sobre la Pasión de Cristo salía la Virgen por la calle de Granada, acompañada por san Juan Evangelista y la Verónica. Como las figuras eran de movimiento, la Verónica desdoblaba su sudario ante

la faz del Nazareno, la Virgen enjugaba sus lágrimas, terminando el piadoso acto con la bendición que daba el Señor al pueblo de Málaga.

## INTRODUCCIÓN

**H**ace diez años se conmemoró en Málaga el IV Centenario de la Bendición del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso, en la que tiene lugar la representación de la Pasión del Señor con la Cruz a cuestras, que bendice al pueblo de Málaga en la Plaza de las Cuatro Calles desde el día veintidós de marzo de 1609, según la Bula que había publicado el Papa Paulo V, tres años antes<sup>1</sup>.

Según algún autor, con motivo de una inundación provocada por la riada del río Guadalmedina, que divide en dos la ciudad y en la que milagrosamente no hubo víctimas, las autoridades civiles y eclesiásticas quisieron agradecer al Nazareno del Paso su protección.

El obispo Juan Alonso de Moscoso solicitó que la imagen del Cristo procesionara el Viernes Santo y que en la Plaza de las Cuatro Calles bendijese a los feligreses malagueños en una ceremonia que se debería solemnizar anualmente en memoria de su protección. Y ordenó, asimismo, que se celebrase el Encuentro de Jesús con su Madre, San Juan y la Verónica en la Calle de la Amargura, y como acto final el Nazareno bendijese a los presentes.

Con ese motivo, la Archicofradía ha querido recordar el sentido original de la procesión de otras épocas y evocar, mediante una decoración efímera en la Basílica, la ceremonia del Paso.

Por crónicas llegadas hasta nuestros días podemos hacernos una idea aproximada de la puesta en escena de este acto. La presencia de imágenes sagradas, entre las que se encontraban la Dolorosa, san Juan y la Verónica, los figurantes “*costosamente vestidos*”, el sermón del predicador dominico y la articulación de las mismas esculturas, todo ante las autoridades ciudadanas y el pueblo apiñados en la plaza de las Cuatro Calles.

---

<sup>1</sup> Además, con ese motivo la Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza publicó un boletín especial con motivo del IV Centenario, con artículos de los hermanos cofrades, unos con rigor histórico, otros con valor literario. NAZARENO DEL ROMERO, “Ucronia”, en: *Esperanza, Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Número Especial IV Centenario, Málaga, 2009, pp.21-22.*



Para lograr esa escenificación, la hermandad de la Entrada en Jerusalén cedió generosamente las imágenes de San Juan y de la mujer samaritana, magníficas obras de José Antonio Navarro Arteaga, que talló en 1990 para la cofradía de la Pollinica.

Asimismo, con motivo de estas efemérides se diseñó un retablo callejero [figs. 1 y 2] que dejara constancia ciudadana del recuerdo del CD aniversario de la primera bendición de Jesús Nazareno del Paso a Málaga.

La base es de mármol negro de Calatorao y blanco de Carrara, para dar sustento a un medallón ovalado en el que se inserta el busto en alto-relieve pronunciado de la efigie del Nazareno del Paso, realizado por el escultor Luis Álvarez Duarte.

El color del bronce de este busto así como el de los adornos metálicos-obras del orfebre Juan Borrero- que completan la pieza, dosel, anagrama “Dulce Nomen Jesus” y fanales desmontables para alojar los cirios en la madrugada de cada Viernes Santo. La inscripción de la placa nos informa del sentido de la misma:

“En esta Plaza, el Nazareno del Paso bendice  
al pueblo de Málaga desde 1609”.

El diseño se debe a Pablo Paniagua Utrera, y está situado en la segunda planta del Hotel Larios, en la fachada que da a la Plaza de la Constitución, antigua Plaza de las Cuatro Calles. El retablo callejero fue sufragado por aportaciones de hermanos y devotos e inaugurado el Jueves Santo de 2009<sup>2</sup>.

## ANTECEDENTES

**L**a advocación del Dulce Nombre de Jesús es relativamente anterior a la conquista de Málaga por los Reyes Católicos. Es pre-

---

<sup>2</sup> “Retablo en la Plaza de la Constitución”, en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y M<sup>a</sup> Santísima de la Esperanza*, n<sup>o</sup> 50, 2<sup>o</sup> época, Málaga, 2008, pp. 12-13.

ciso remontarse al pontificado de Gregorio X (1271 -1276)<sup>3</sup> en el que el papa promulgó una bula de desagravio con el fin de acabar con las blasfemias e irreverencias proferidas contra el Dulce Nombre de Jesús, documento que se publicó con ocasión del segundo Concilio de Lyon, en 1274.

El pontífice encomendó especialmente a la orden de santo Domingo que difundiera la devoción y el culto al Dulce Nombre de Jesús Nazareno a través de la predicación<sup>4</sup>. Por tanto, la iniciativa de que la Orden de Predicadores tenga una devoción particular al nombre de Jesús tiene su origen en el Pontífice Gregorio X y serán numerosos los Papas que la protejan y que en cada iglesia dominica se hiciera obligatoria la presencia de un altar dedicado al Nombre de Jesús.

Como consecuencia de ese mandato pontificio, se fueron creando cofradías a esta devoción; la primera procesión en honor del Dulce Nombre de Jesús tuvo lugar en Lisboa, en el año 1432, en agradecimiento por el cese de una plaga.

Y el primero que redactó unos estatutos fue el dominico Fray Diego de Vitoria, a mediados del siglo XVI en Burgos, uniendo la advocación de Jesús Nazareno a la Orden de Predicadores. El Padre Juan Gallo fue enviado por Felipe II al Concilio de Trento y una vez finalizado marchó a Roma donde obtuvo la bula *Iniuctum Nobis* concedida por Pío IV por la que reconocía la vinculación entre la cofradía y la Orden de santo Domingo.

En julio de 1671 el Padre Gallo regresaba a Roma y obtenía el breve *Decet Romanum Pontificem* de Pío V por la cual sólo las cofradías establecidas por los religiosos de la Orden de Predicadores gozarían de los privilegios

<sup>3</sup> MORALES, Narciso, "Historia del origen de la Archicofradía del Dulce Nombre en los documentos y sus personajes", en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y M<sup>a</sup> Santísima de la Esperanza*, n.º 31, 2.º época, Málaga, 2001, pp. 25-30. Su nombre civil fue el de Teobaldo. Nacido en Piacenza en 1210, realizó estudios en la Sorbona y fue canónigo de Lyon. Como legado papal se dirigió a Tierra Santa para acompañar a los cruzados y en San Juan de Acre recibió la noticia de su nombramiento como pontífice. Fue ordenado sacerdote en 1272 y ese mismo año fue consagrado y coronado como Papa con el nombre de Gregorio X. Dos años después de su nombramiento como pontífice, inauguró, en mayo de 1274, el Concilio de Lyon, y en la última sesión, celebrada el diecisiete de julio, se acordó: "que siempre que se pronuncie el glorioso nombre de Jesús se doblen las rodillas o se haga una inclinación de cabeza". En septiembre de ese mismo año dirigió una carta a Fr. Juan de Verelli, superior general de la Orden de Predicadores, sugiriéndole que, puesto que los dominicos exponen la Palabra de Dios al pueblo, deben inducirle a que flexionen las rodillas de su corazón mientras se lleva a cabo el sagrado Misterio de la misa. Tras el Concilio, se dirigió a Roma, muriendo en el camino, en la ciudad de Arezzo, el diez de enero de 1276. Su pontificado duró poco más de tres años.

<sup>4</sup> RETANA ROJANO, Rafael, y BELLIDO GÓMEZ, Paula, "La orden de Predicadores y la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús: vinculaciones históricas en Málaga", en: *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, I Historia, Cajasur, Córdoba, 1997*, pp. 641- 646.

concedidos. Destaca que se han establecido cofradías del Nombre de Jesús sin autorización pontificia por lo que únicamente tendrán privilegios los que estén bajo la tutela de los conventos dominicos<sup>5</sup>.

## LA HERMANDAD DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS EN MÁLAGA: FUNDACIÓN Y DEVENIR

**E**n el verano de 1487 los Reyes Católicos conquistaron el puerto nazari de Málaga y, al poco tiempo, en el año 1494, la orden dominica funda en la ciudad el convento de santo Domingo el Real, junto a la margen izquierda del río Guadalmedina, próximo a la ermita de Santa María de las Huertas, al lado opuesto del puente que cruzaba el río desde Puerta Nueva<sup>6</sup>.

Desde su asiento en Málaga, los padres dominicos comenzaron a expandir el culto a la advocación del Dulce Nombre, como lo demuestra el testamento que el obispo Pedro Díaz de Toledo y Ovalle otorgó en 1499<sup>7</sup>.

Posteriormente, la fiesta del Dulcísimo Nombre de Jesús se aprobó, por el Breve de veinticinco de febrero de 1530, y se difundió en el pontificado de Clemente VII<sup>8</sup>. Los discípulos de santo Domingo de Guzmán, atendiendo a la normativa pontificia, propiciaron en Málaga, en torno a 1560, la fundación de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, como se puede deducir del acuerdo entre la comunidad dominica y el hermano mayor de la hermandad, en el año 1567, por el que ésta se encargaba de “*labrar a ley y poner en toda perfección*” la capilla que estaba compro-

---

<sup>5</sup> MORALES, Narciso, “Historia del origen de la Archicofradía del Dulce Nombre en los documentos y sus personajes (II)”, en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y M<sup>a</sup> Santísima de la Esperanza*, n<sup>o</sup> 32, 2<sup>o</sup> época, Málaga, 2002, pp. 22-26.

<sup>6</sup> GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, *Conversaciones Históricas Malagueñas. Málaga Moderna desde su conquista y acaecimientos inmediatos a ella de los sarracenos: entrega de muchos de sus lugares; catálogo de sus Obispos desde su restauración en 1487 hasta el presente, con todo lo acaecido en cada uno de los pontificados*, t. II, 1792, ed. Facsímil, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1981, pp. 253-254.

<sup>7</sup> Del cumplimiento de esta manda se encargaría el deán y cabildo de la Santa Iglesia hispalense. En él dispuso que se cediese una huerta, en el partido de la Fuente del Arzobispo, para que con su producto se celebrase en Sevilla la fiesta del Nombre de Jesús, en la que se predicase un sermón y, después de vísperas, se dijese un responso cantado con un doble de campanas solemne, además de una procesión callejera.

<sup>8</sup> MENSAQUE ROMERO, Carlos J., “Las Cofradías del Dulce Nombre de Jesús de la Archidiócesis de Sevilla durante la Época Moderna: Análisis de su Instituto en las Regla y Constituciones”, en: *Congreso Internacional hispano-portugués. Las cofradías y Hermandades de Jesús Nazareno y Nosso Senhor dos Passos: Historia, Arte y Devoción, Priego de Córdoba, 16-18 de octubre de 2018 (En prensa)*.

metida para el regidor y capitán Hernán Lorenzo de Zafra, en el testero que cerraba la nave de la epístola del templo, por ser hermano de la misma<sup>9</sup>. Desde ese año, la hermandad del Dulce Nombre de Jesús Nazareno estableció su sede canónica en el convento de Santo Domingo, el Real.

Por este acuerdo, asimismo, los padres dominicos se obligaban a ofrecer una misa de réquiem cantada por el alma de los cofrades difuntos, a celebrar un oficio divino cantado cada segundo domingo del mes, a acompañar a los hermanos en la procesión del Viernes Santo y a predicar en el día del Nombre de Jesús, o de la Circuncisión<sup>10</sup>.

En la documentación del año 1597 consta que la capilla del Dulce Nombre de Jesús se encontraba ya construida y decorada, con su retablo y altar, ocupando el frente de la nave derecha de la iglesia.

La tradición local recoge un hecho sorprendente, ya que en este año llovió intensamente en Málaga, el río Guadalmedina se desbordó y el agua arrasó la ciudad. El convento de Santo Domingo se convirtió en una laguna, donde el agua llegó a alcanzar hasta dos varas de altura, ocasionando la pérdida de muchos ornamentos y la destrucción de algunos altares; pero el líquido elemento no afectó a la capilla del Dulce Nombre de Jesús, deteniéndose justo en el basamento de la imagen del Nazareno.

El hecho se consideró milagroso, por lo que la veneración a la talla del Dulce Nombre experimentó un fuerte impulso<sup>11</sup>. Esta capilla estaba situada a la entrada del oratorio de Nuestra Señora del Rosario, según se ingresaba por la puerta principal y sería la que mantuvo la cofradía del Dulce Nombre hasta el año 1718, en que se amplió el oratorio de Nuestra

<sup>9</sup> A(rchivo) M(unicipal) de M(álaga), Reales Provisiones vol. 5. Traslado de una real provisión de Juana I de Castilla, expedida en Burgos el 17 de abril de 1508, nombrando regidor del Concejo de Málaga a Lorenzo de Zafra. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "La defensa de Granada a raíz de la conquista. Comienzos de un problema", [en línea, consulta 30/09/2018], en: <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/33626/Ladero.67-68.pdf>. Señala que los capitanes Lorenzo de Zafra, Lezcano y otros reconocen las costas del reino de Tremecén, en especial una fortaleza llamada Guadarnia. GARRIDO MORAGA, Antonio, "El Paso y la Esperanza, 1567 - 1890", en: *Esperanza Nuestra*, Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 1988, p. 13.

<sup>10</sup> LLORDEN, Andrés, y SOUVIRÓN, Sebastián, *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*, Ayuntamiento, Málaga, 1969, pp. 379-406.

<sup>11</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, *Pregón del Cincuentenario de la bendición de la imagen de Jesús Nazareno del Paso que con motivo de tan fausta efemérides el 13 de marzo de 1990, por el Secretario de la Real Archicofradía, Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 1990, p.17.*

Señora del Rosario y se tuvo que remodelar el espacio devocional del Dulce Nombre<sup>12</sup>.

Según se recoge en la escritura de cesión de la parcela, al realizar un nuevo acceso para la capilla del Santísimo Rosario, los hermanos del Dulce Nombre de Jesús tuvieron que abrir una nueva puerta en la pared donde hasta entonces estaba ubicado el altar principal de la cofradía<sup>13</sup>.

Por tanto, se acondicionó un nicho en la pared principal donde ubicar la imagen de Jesús Nazareno, ya que la situación económica de la cofradía, a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, no era muy favorable:

*“Habiendo permanecido dicha cofradía muy descaecida a causa de la cortedad de medios de sus cofrades y hermanos y las pocas limosnas que han conseguido motivado por los malos tiempos que se han experimentado aunque los presentes no son muy favorables”<sup>14</sup>.*

En el año 1718, pese a la precaria situación, la hermandad del Dulce Nombre decidió construir una nueva capilla cuya capacidad, aseo y decencia estuviera acorde con la importancia de la imagen titular y la devoción que se le tenía, paliando así la crítica circunstancia en la que se encontraba.

Los hermanos del Dulce Nombre solicitaron al prior del convento dominico la cesión de una parcela del huerto y corral que se encontraba a espaldas del altar donde se veneraba la imagen de Jesús Nazareno. La comunidad de Santo Domingo, regida por el prior fray Fernando Til, aceptó la petición de los mayordomos, José Briasco y Lázaro de Montoya, extendiendo la correspondiente escritura pública por la que:

*“Renuncian y transfieren en la dicha cofradía y Hermandad de el Santo y dulce Nombre de Jesús y en los Hermanos que de presente son y adelante fueren de ella y les hacen gracia y donación buena, pura, perfecta*

---

<sup>12</sup> Una crónica publicada en el diario malagueño *El Regional*, el 17 de abril de 1919, firmada por José SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, consultando los libros de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús Nazareno señala la localización de la primera capilla de la cofradía. Este artículo lo recoge CARRERA, Dolores, “El Paso y la Esperanza 1890-1983”, en: *Esperanza Nuestra, Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 1988*, pp. 69-119.

<sup>13</sup> A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) de M(álaga), escribanía de Fernando Til, escritura de cesión de la archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del solar para construir la capilla. Málaga, 30 de junio de 1718.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

*e irrevocable que el derecho llama hecha inter vivos con insinuación cumplida de las dichas catorce varas de sitio y solar de largo y ocho de ancho, que está a las espaldas del Altar en que a el presente está colocada la Imagen de Jesús Nazareno en el corral que llaman Huerto del rosario y linda con la cerca del convento que mira a la entrada por la Puente del Guadalmedina*<sup>15</sup>.

Los frailes del convento de Santo Domingo impusieron una serie de condiciones a la firma del contrato, como la prohibición de vender la parcela, o la capilla que se construyese en ella u otra cualquier obra encargada por la hermandad a persona alguna.

Asimismo, a no mudar de la capilla la imagen de Jesús Nazareno, ni sacar del convento los ornamentos que tuvieren, tanto para el servicio de la talla como para la procesión del Viernes Santo, manteniendo las mismas obligaciones, cargas y condiciones que se habían precisado en el acta de su fundación y en la cesión de la antigua capilla por parte del convento.

Señalaban los padres dominicos que el incumplimiento de cualquiera de estas condiciones significaría la pérdida del solar que se cedía, así como cuanto en él se edificase, pasando todo ello a ser propiedad del convento.

Los mayordomos Briasco y Montoya se comprometieron, en representación de la hermandad del Dulce Nombre, a iniciar las obras de la nueva capilla; eso sí, supeditando su continuación a las limosnas que se recaudasen.

Mientras tanto, se formalizó el compromiso de no alterar la situación del altar y del retablo donde se encontraba la imagen de Jesús Nazareno hasta que no estuviese la nueva capilla “*perfeccionada*” [fig. 3].

En esta situación permaneció la capilla del Dulce Nombre hasta que en el año 1929, con motivo del atirantado del Pasillo de Santo Domingo, fueron expropiadas algunas dependencias a espaldas del oratorio<sup>16</sup>.

Con la indemnización se encargó al arquitecto aragonés Manuel Cárcer Trigueros la renovación del espacio sacro. Se suprimió el antiguo retablo y la capilla fue revestida de una decoración románica. También se colocó una reja. Lamentablemente, en mayo de 1931, tras el incendio y saqueo del

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> ÁLVAREZ, Carlos Ismael, “Los altares y capillas de Nuestros Titulares en el Templo de Santo Domingo”, en: *Esperanza 2017, Anuario de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, n° III, Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 2017, pp. 96-103.

templo de Santo Domingo, la capilla quedó destruida, si bien en la década de los cuarenta fue restaurada de nuevo<sup>17</sup>.

En la cripta de la capilla encontrarían reposo eterno los cuerpos de los hermanos de la hermandad de Dulce Nombre de Jesús. Además, los frailes dominicos cedían el salón del convento para las juntas y cabildos de la cofradía. A su vez, la hermandad de Dulce Nombre se comprometía a financiar las misas de los domingos, la fiesta del Nombre de Jesús y a entregar anualmente la suma de ciento cuatro reales en dos plazos, por san Juan y por Navidad, además de los cuatro reales de estipendio por cada misa de réquiem.

En el año 1590, ya se tiene constancia que el hermano Bartolomé López de Beas solicitaba ser enterrado en la cripta de la capilla del Dulce Nombre de Jesús, que ya se encontraba en pleno uso.

Siguiendo la crónica de 1919, la fundación efectiva de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús se remontaría al treinta y uno de octubre de 1606 cuando un breve del pontífice Paulo V la reconocía como tal. La primera salida procesional tuvo lugar tres años después de su constitución oficial, es decir en 1609, en el Viernes Santo.

La cofradía del Dulce Nombre tenía también una vertiente asistencial, común a la mayoría de las hermandades de la Edad Moderna: asistir a los cofrades en caso de accidente laboral, auxiliar a los miembros y familiares asegurándoles un lugar de enterramiento digno así como los correspondientes cultos que garantizasen la salvación del alma del difunto<sup>18</sup>.

Tradicionalmente se ha señalado que el gremio de toneleros se agrupó en una hermandad para dar culto a una imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, una de las advocaciones de más tradición y antigüedad en Andalucía. Por lo que acudió, en 1603, al obispo Juan Alonso de Moscoso para que autorizara las constituciones de una hermandad, “*para dar culto a la advocación del Dulcísimo Nombre de Jesús*”, dentro del proceso de reorganización de las cofradías malagueñas decretadas por el citado obispo.

---

<sup>17</sup> JIMÉNEZ GUERRERO, José, “En 1931 se inauguró la capilla de la Archicofradía del Paso y la Esperanza”, en: *Esperanza 2017, Anuario de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, n° III, Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 2017, pp. 81-85.*

<sup>18</sup> REDER GADOW, Marion, *Morir en Málaga. Testamentos Malagueños del Siglo XVIII, Universidad de Málaga, 1986.*

La hermandad que fue reconocida el treinta y uno de octubre de 1606, por Breve de Paulo V, en el que concedía la perpetuidad del Priorato al Vicario General de la Orden de Predicadores.

El Viernes Santo de 1609, tuvo lugar la primera salida en procesión de Jesús de los Pasos, llamado así desde entonces en virtud de la representación de los misterios de la Pasión en la Plaza de las Cuatro Calles, sobre unas sencillas andas simplemente adornadas con flores, flanqueadas por cuatro fanales marineros, dispuestos para iluminar su camino, entre volutas de humo sagrado y el musitar de las oraciones de los percheleros, acto al que asistieron el corregidor Juan de Agreda Vargas y el deán de la Santa Iglesia Catedral en representación del prelado.

Aunque no existen pruebas documentales de esta relación inicial entre el culto al Nazareno y el grupo gremial de toneleros, hay numerosos documentos que demuestran la presencia de maestros de la corporación de barrileros en la cofradía nazarena, ocupando cargos relevantes en su presidencia durante amplios periodos de tiempo, como el hermano mayor Francisco Faustino Utrera, por ejemplo<sup>19</sup>.

Con el paso del tiempo, el incremento de hermanos de la cofradía, la difusión de su culto y su prestigio social dieron lugar a la pérdida de su primitiva identidad gremial, dando entrada, paulatinamente, a personas de toda condición social.

## LOS CARGOS HONORÍFICOS

**E**fectivamente, en el acuerdo rubricado el veinte de octubre de 1641, se constataba por los hermanos de la cofradía de Dulce Nombre de Jesús el nombramiento de hermano mayor al regidor y capitán Fernando de Noriega, por dejación de don Francisco de Berlanga Fajardo, bajo unas determinadas condiciones económicas.

Para la hermandad suponía un privilegio que el hermano mayor fuera un destacado miembro de la alta sociedad local y que además proporcionaba una inyección económica para dar una mayor brillantez a la salida procesional de su titular rivalizando con otras cofradías penitenciales.

---

<sup>19</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, "El Paso y la Esperanza, 1567 - 1890", en: *Esperanza Nuestra, op. cit.*, 13.



Sirva como ejemplo el compromiso de Fernando de Noriega de llevar el estandarte de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, precediendo la procesión del Viernes Santo, en su desfile mañanero por las calles de la ciudad.

Este honor presidencial del capitán Noriega llevaba aparejado la petición de limosnas durante toda la Cuaresma e incluso durante todo el año, para incrementar los fondos de la hermandad.

Ahora bien, en el cabildo de veinticuatro de marzo de 1647, se le liberó de esta obligación y en esa misma sesión, se le confirmó la continuación en el cargo de hermano mayor.

A partir de ese acuerdo, la recogida de demandas correría por cuenta de los mayordomos. A cambio de esa liberación, Fernando de Noriega se comprometió a entregar a la hermandad doscientas cincuenta y cinco varas de lienzo para la confección de túnicas, tal como constaba en la escritura y en el acta citada.

El veintiocho de abril de 1658, la cofradía del Dulce Nombre de Jesús celebró el cabildo anual y en él el regidor Fernando de Noriega, como hermano mayor y benefactor, se comprometía nuevamente a entregar a la hermandad setecientos ducados para afrontar los crecidos gastos que ésta tenía en la procesión.

Además, por este acuerdo, escriturado ante el escribano Ambrosio de Molina, el capitán Noriega se obligaba a entregar cada año, en el Domingo de Ramos, a la cofradía del Dulce Nombre de Jesús treinta y cinco ducados procedentes de los réditos de los setecientos ducados que había impuesto sobre determinados bienes libres de cargas<sup>20</sup>.

Serán sus hijos, Alonso y José Sánchez de Noriega, los que rubriquen el compromiso paterno con la cofradía al imponer una hipoteca sobre sus bienes y entregar la cantidad citada de los setecientos ducados comprometidos por su progenitor<sup>21</sup>.

Por tanto, asignaron un censo sobre la casa principal que habitaban, en la colación de los Santos Mártires, en la calle de la Carretería, frontera al peso de la Harina, linde con la residencia del regidor Juan Jiménez Jurado y con la de los herederos de Bernardo Ballesteros.

---

<sup>20</sup> MENDOZA GARCÍA, Eva M<sup>a</sup>, *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700)*, Universidad de Málaga, 2007.

<sup>21</sup> A. M. M., *Escribanía de Cabildo n° 28, fols.40-43. Imposición de un censo. La cofradía de Jesús de Nazareno, sita en Santo Domingo, contra Don Alonso y Don José Sánchez de Noriega. 5 de abril de 1659.*

La primera paga de los réditos anuales de los setecientos ducados, es decir los treinta y cinco ducados comprometidos, se abonarían a los mayordomos de la cofradía el Domingo de Ramos, y, en años sucesivos, entregarían a éstos la misma cuantía y en la misma fecha, para colaborar en la financiación de los gastos de la procesión.

Por último, se añade en la escritura una cláusula en la que se especifica:

*“que si algún año los otorgantes dejasen de abonar los 35 ducados en la fecha señalada en la escritura de imposición del censo, los cofrades del Dulce nombre podrán nombrar a otro Hermano mayor y disponer del estandarte por cese del contrato, quedando los otorgantes y sus sucesores excluidos del cargo y la casa hipotecada libre de este censo”.*

Transcurriendo el tiempo, en el año 1683, los mayordomos de la hermandad acordaban con doña Ana María de Alderete, viuda del regidor José Sánchez de Noriega, que sus hijos menores, Fernando y Pedro, sacaran el estandarte principal de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús según lo había realizado su padre, José Sánchez de Noriega, y su abuelo, Fernando de Noriega, manteniendo la devoción, el honor y el crédito heredado de sus antepasados. A cambio, la viuda se obligaba a abonar cada año una aportación económica para los diversos gastos de la cofradía.

La presencia de estos hermanos preeminentes motivó algún que otro enfrentamiento con otras cofradías por disputarse la precedencia en las salidas procesionales, como la que tuvo lugar el Viernes Santo del año 1598 con la cofradía de los Hermanos de Santa Elena, con sede en el convento de Nuestra Señora del Carmen, tal y como venía realizando desde su fundación la del Dulce Nombre<sup>22</sup>.

Otro pleito se suscitó con la cofradía de Nazarenos de Málaga, con el título de la Resurrección, también con sede en la iglesia carmelita de San Andrés, que consideraba que únicamente ella podía usar la túnica morada en la procesión y pretendía que la hermandad del Dulce Nombre cambiará la suya de color. Las reglas nos señalan la forma de salir en procesión en la madrugada del Viernes Santo, revestidos sus hermanos con una túnica de color morado.

<sup>22</sup> LLORDÉN, Andrés y SOUVIRÓN, Sebastián, *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*, op. cit., p. 383.

A mediados del siglo XVII, el dieciséis de junio de 1641, se funda una nueva cofradía con sede en el mismo convento de Santo Domingo: la hermandad de la Madre de Dios de la Esperanza, que se vincula desde sus inicios a la cofradía de Dulce Nombre de Jesús.

En la escritura de fundación de la misma se afirmaba “*que aunque este agregada a la Cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús ha de ser solamente para el dicho acompañamiento de la dicha procesión del Viernes Santo... y para que salga con mayor decencia con este nuevo acompañamiento*”<sup>23</sup>.

En el transcurso de los siglos la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza se fue vinculando a la de Jesús Nazareno, principalmente por razones económicas, hasta formar una única hermandad, la archicofradía del Paso, perdiendo su condición de agregada.

En los preámbulos de los Estatutos de la nueva Cofradía de la Esperanza se explicitaba que la integración sería únicamente a efectos de la salida procesional del Viernes Santo, con un rotundo veto a la posible intervención en los asuntos por parte de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús: “*Que la dicha Cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús no ha de tener entrada ni salida con esta Hermandad ni meterse en el gobierno ni cosa que toque ella*”<sup>24</sup>.

Una muestra de estas tempranas relaciones fraternales la hallamos en 1648, año en que María García, viuda del mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza, José Orozco, dispone ser enterrada a su muerte en la cripta de la capilla del Dulce Nombre de Jesús justificando este deseo “*por pertenecer a la Hermandad de la Esperanza*”<sup>25</sup>.

No será la única hermana de la Esperanza enterrada en la bóveda del oratorio del Nazareno. A lo largo de los años se suceden los nombres de cofrades como Francisco de Arroyo y su esposa María Ximénez, Juan de Berlanga, Asensio de Salas, Melchora Ruiz o Juan Ramírez de Madrid en la nómina de enterramientos en la capilla de Jesús Nazareno de santo Domingo en la que se repite su pertenencia a la hermandad de la Esperanza. No obstante, la evolución de las dos hermandades siguió cada una su camino hasta constituir una Archicofradía, conservando cada uno de sus titulares una personalidad propia.

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, “El Paso y la Esperanza, 1567 – 1890”, en: *Esperanza Nuestra, op. cit.*, p.14.

Y aunque no disponemos de los primitivos Estatutos y libros de Reglas de la hermandad del Dulce Nombre, se conserva la escritura de fundación de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza. La estrecha vinculación de las dos cofradías desde su fundación permite suponer que las Reglas que regulaban la vida cofrade serían similares para ambas.

Por tanto, según las *Constituciones* de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza, que se inspirarían en la del Dulce Nombre de Jesús, el número de hermanos no sobrepasaría el de setenta y dos: éstos se comprometían cada uno a pagar un ducado, un cirio de tres libras de cera blanca y un real de luminaria cada mes, al ingresar en la confraternidad<sup>26</sup>.

Cada hermano estaba obligado a tener una túnica en propiedad de lienzo morado para los actos de la cofradía, así como para salir revestido con ella en la procesión matutina del Viernes Santo, acompañando a su titular. En el caso que alguno de los hermanos no pudiese asistir a la procesión, por causa de enfermedad o ausencia de la ciudad, debía sustituirle otra persona.

Por otro artículo de las *Constituciones* se establece que en la procesión del Viernes Santo algunos hermanos llevasen la imagen del Nazareno del Paso en andas, turnándose entre sí con las horquillas, mientras que otros acompañaban a su titular con sus cirios de cera blanca.

Asimismo, cuando falleciese un hermano, o su mujer, o su madre, si fuese soltero, se debían officiar, a costa de la hermandad, cien misas rezadas en el convento de Santo Domingo, además de costear el entierro y las misas de cuerpo presente, así como el recibimiento por la comunidad de dominicos.

Ahora bien, si alguno de los hermanos, o sus mujeres o madres, quisieran que su enterramiento fuese en alguna parroquia u otra iglesia de la ciudad, se officiarían las misas rezadas y cantadas preceptivas en el convento de Santo Domingo.

Además, los cofrades debían designar a uno de los hermanos para que vigilasen a los mayordomos con el fin de que éstos estuviesen atentos a que se officiasen las misas obligatorias por cada cofrade difunto y se pagase la limosna establecida. Este hermano ostentaba el título de padre de ánimas y debía ejercer su cargo durante una anualidad<sup>27</sup>.

En el caso de que el hermano designado rechazara el nombramiento de

<sup>26</sup> LLORDÉN, Andrés, y SOUVIRÓN, Sebastián, *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*, op. cit., pp. 391- 395.

<sup>27</sup> REDER GADOW, Marion, "Enfermedad, muerte y cofradías", en: *Semana Santa en Málaga. La Semana Santa Malagueña a través de su historia*, t. III, Arguval, Málaga, 1988, pp. 84-93.

padre de ánimas sería penalizado con dos ducados de multa, monedas que se depositarían en el arca, y, acto seguido, se nombraría a otro cofrade en su lugar.

También, según las *Reglas*, unos cuarenta cofrades estaban obligados a acudir al entierro de cada hermano que falleciese, o de su mujer, con sus cirios encendidos, y, en el caso que alguno de los colegas se excusara, sin causa legítima, sería penalizado por el padre de ánimas a entregar una libra de cera para las necesidades de la hermandad.

Los frailes del convento de Santo Domingo se comprometían, a su vez, a salir al compás del monasterio para recibir el cuerpo del hermano difunto, de su mujer o de su madre, si fuera soltero, con la cruz alta, capa, acólitos y veinte religiosos, y acompañar al finado a la iglesia para oficiarle una misa cantada de cuerpo presente, con su correspondiente vigilia y entierro. Por este acompañamiento y por los actos funerarios la comunidad dominica percibiría veinticuatro reales de limosna de la cofradía del Dulce Nombre del Nazareno del Paso.

Por los entierros de los hijos de los hermanos también velaría el padre de ánimas; a este sepelio de menores debían acudir doce hermanos con sus correspondientes cirios. Las misas de difuntos se oficiarían en la capilla del Dulce Nombre de Jesús por los religiosos del convento de Santo Domingo.

Y en caso de que algún hermano falleciese ausente de la ciudad de Málaga se le diría la misa cantada, las rezadas y los demás sufragios preceptivos, así como la posibilidad de que su cuerpo fuera trasladado a la cripta de la capilla de la hermandad de Jesús Nazareno para su inhumación.

También se recoge en las Constituciones la adquisición de un arca, con dos llaves, donde almacenar la cera y demás objetos de la hermandad, así como el dinero que se recogía, tanto de luminarias como de limosnas, y que se anotarían en el libro de cuentas y razón, para justificar los gastos de la cofradía tanto de entierros, como de misas, renuevo de cera y otros pagos que tuvieran que afrontar. Las llaves permanecerían en poder de los dos mayordomos designados para el cargo como responsables de las finanzas de la hermandad del Dulce Nombre.

Además, los mayordomos debían inscribir a los hermanos que ingresaban en la cofradía en un libro encuadernado, así como anotar las cuentas, reflejando en sus primeras páginas un traslado de la escritura de fundación de la cofradía de Jesús Nazareno, la aprobación de la misma por el provisor

del obispado, así como otros documentos para que se conservaran para el futuro y para el servicio del Señor.

Si algún hermano de la hermandad falleciera y tuviere hijos, éstos podían suceder en el lugar de su padre, abonando la luminaria correspondiente de cada mes. En el caso que el hijo no tuviera edad para acompañar la procesión del Viernes Santo o asistir a los entierros de los cofrades, debía sustituirle alguna persona ocupando su lugar.

En el caso de que la viuda del hermano fallecido quisiera seguir perteneciendo a la cofradía, asimismo, tendría que buscar a un individuo que saliese por ella en la procesión de Semana Santa así como en los sepelios, abonando la luminaria mensual. Hasta que la viuda no falleciese no podía ingresar otro hermano en la hermandad, ya que en ningún caso se podía rebasar el número de los setenta y dos hermanos.

En efecto, los miembros de la confraternidad debían expresar su consentimiento y conformidad en la admisión de los nuevos hermanos, bien en su totalidad o por mayoría, para que siempre reinase la armonía en la hermandad y para que todos sus componentes cumpliesen con sus obligaciones cofrades.

Para alcanzar este propósito se nombrarían dos mayordomos para que gobernasen la hermandad y custodiasen el arca, con los ornamentos, la cera y el dinero y todos aquellos asuntos relativos a la fraternidad.

El cargo de mayordomo tendría una duración de un año y se podía ampliar a otras anualidades hasta que los cofrades lo consideraran oportuno. Los mayordomos elegidos debían comprometerse ante el cabildo, reunido en la sala capitular el domingo de San Lázaro, a cumplir fielmente su cometido, a rendir cuentas del caudal que entrara en las arcas, para lo cual estarían dispuestos a comprometer sus propios bienes en caso necesario.

Una de las obligaciones de los mayordomos consistía en cobrar con puntualidad las limosnas, tanto las de entrada como las de luminarias y las de las misas oficiadas por el prelado del convento de Santo Domingo, anotándolas en el libro correspondiente, así como los gastos que se fueran haciendo para dar cuenta y razón ante el cabildo.

En el caso de que el mayordomo designado no aceptara el nombramiento de los hermanos, éste será penalizado con una arroba de cera para la hermandad. Cumplido su periodo de gobierno, los mayordomos rendirán cuentas a sus sucesores, a los que nuevamente se nombraran.

Durante el siglo XVIII, la hermandad del Dulce Nombre intentó con ahinco combatir la relajación de las costumbres en las salidas procesionales. Son numerosos los textos coetáneos que denuncian la utilización de las procesiones como pretexto para encuentros sentimentales, venganzas personales amparadas por el rostro cubierto o mortificaciones teatrales, azotándose la espalda, así como el lucimiento público.

Durante esta centuria el devenir de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús es similar a la de otras hermandades malagueñas viéndose afectada por la decadencia que los gremios experimentaron en esta centuria; pero, a diferencia de algunas confraternidades gremiales que desaparecen, la hermandad del Nazareno del Paso fue capaz de superar esta crisis manteniéndose hasta los inicios de la Guerra de la Independencia, en 1808.

La entrada del ejército francés, en febrero de 1810, y la ocupación de la ciudad durante casi dos años por las tropas del Rey José I, supusieron la pérdida de gran parte de los ornamentos, de la destrucción de documentos y la sustracción de enseres valiosos.

La segunda causa de la decadencia de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús Nazareno durante el siglo XIX fue la política desamortizadora iniciada con la Ilustración: las sucesivas medidas adoptadas por Manuel Godoy y José Bonaparte y que culminarían con la desamortización de Pascual Mañoz, a mediados de siglo.

Esta circunstancia, unida a los vaivenes políticos, impidió el normal desarrollo de la vida corporativa y de la salida procesional de la cofradía del Dulce Nombre. La popularidad de la archicofradía no se vio severamente afectada y pudo conservar algún patrimonio, por lo que en 1891 volvió a renacer redactándose nuevos *Estatutos* que perdurarán hasta el siglo siguiente.

Ciertamente, los *Estatutos* de 1891 representan un momento de resurgimiento de la archicofradía del Paso, si bien hasta 1900, bajo el gobierno del hermano mayor Manuel Ortiz, no va a iniciarse realmente su reorganización.

A partir de ese año, la Cofradía volverá a retomar su participación con la procesión en la Semana Santa malagueña, si bien su salida se traslada de día y de hora: de la mañana del Viernes Santo a la noche del Jueves Santo, cambio que se mantiene hasta nuestros días.

En 1921, siendo hermano mayor Manuel Nogueira Jiménez, formó parte

de un grupo de hermandades que fundaron la Agrupación de Cofradías en la iglesia de la Merced. Coincidiendo con el nuevo ímpetu del movimiento cofrade que se palpaba en Málaga, la hermandad del Nazareno del Paso se convirtió en uno de los modelos semana-santeros<sup>28</sup>.

En la década de los treinta, en el año 1931, tuvieron lugar los incendios de las iglesias y la destrucción de las imágenes, de los tronos y de los enseres, por causa de unos colectivos irresponsables. De las imágenes titulares de la Hermandad del Dulce Nombre sólo se salvó la cabeza de la Virgen, reconstruyéndose posteriormente su cuerpo y pasó a recibir culto en la catedral en el mes de agosto del mismo año, tras obtener la autorización pertinente.

El hermano mayor, Manuel Cárcer Triguero, en nombre de: *“La archicofradía del Dulce Nombre de Jesús del Paso y María Santísima de la Esperanza, que ha obtenido el permiso de poder darle temporalmente culto en esa Santa Iglesia Catedral acude hoy en suplica de que se permita colocar en la capilla que le ha sido asignada un cepo destinado a recoger las limosnas de los fieles”*.

La archicofradía del Paso y de la Esperanza fue la primera en dar culto a su Virgen en la Catedral, abriendo así una puerta que otras cofradías que habían salvado sus imágenes aprovecharon con este precedente, como serían: Expiración, Sepulcro, Servitas y Mena.

Una vez finalizada la Guerra Civil, las hermandades iniciaban un nuevo periodo de reconstrucción de su patrimonio procesional. Las fraternías buscaron en cuerpos militares y en organismos civiles la ayuda económica. La cofradía del Nazareno del Paso buscó vincularse con instituciones civiles como el Ayuntamiento; pero ésta Institución agradecía el honor que le dispensaba la hermandad con tal nombramiento pero acordó no aceptarlo, a fin de no establecer desigualdades entre las hermandades malagueñas.

## LA IMAGEN DEL NAZARENO DEL PASO

**C**omo ya se ha indicado, la hermandad del Dulce Nombre de Jesús se funda a mediados del siglo XVI y la imagen titular presentaba carac-

<sup>28</sup> CAMINO ROMERO, Andrés, “Noticias sobre la Archicofradía del Paso y La Esperanza en la primera mitad del siglo XX”, en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, n.º 28, 2ª época, Málaga, 2000, pp. 25-29.



terísticas formales características del siglo XVII, talla que se conservó hasta el año 1931 en que fue destruida por los sucesos del once de mayo.

Se ignora quién fue el autor de la escultura de Jesús. La imagen del Nazareno abrazaba una espléndida cruz de ébano y de plata, inclinando su cuerpo suavemente hacia adelante, en actitud de caminar. Se desconoce si la escultura era de vestir o de cuerpo entero<sup>29</sup>.

Según las opiniones de algunos críticos, la imagen del Dulce Nombre fue tallada para salir en procesión, como denota su actitud andante, por su mirada serena, más propia de encontrarse con los devotos, con la gente en la calle, que presidiendo el altar de su capilla.

Según las fotografías más antiguas, la escultura del Dulce Nombre de Jesús, popularmente conocido como el 'El Moreno' o 'El Nazareno del Paso', presentaba un rostro fino y alargado, denotando una serena belleza de sumisión, dirigiendo su mirada baja, al suelo; su cabeza iba cubierta con una peluca natural, sobre la que se asentaba una corona de plata, a modo de turbante, con unas potencias doradas [fig. 4].

El primer testimonio iconográfico que conocemos de la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno lo vemos plasmado en las cartas de hermandad conservadas, en las que se reproduce el titular de la archicofradía. Éstas datan de la segunda mitad del siglo XIX, y en ellas se reflejan, asimismo, los derechos y las obligaciones de los hermanos [fig. 5].

Desgraciadamente, tras los sucesos trágicos de mayo de 1931 la talla del Dulce Nombre del Nazareno quedó reducida a cenizas, por lo que, una vez restablecida la calma, los archicofrades del Paso, con su hermano mayor al frente, Manuel Cárcer Trigueros, encargaron una nueva imagen del Nazareno que sustituyera a la talla perdida al escultor valenciano Mariano Benlliure, afincado en Madrid<sup>30</sup>.

A instancias de algunos hermanos de la cofradía querían al Nazareno con coronas y potencias recordando la imagen del 'Moreno'. Pero el inicio de la Guerra Civil, el dieciocho de julio de 1936, condicionó que la imagen, ya finalizada, permaneciera en el estudio del escultor en Madrid hasta que la capital de

---

<sup>29</sup> CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *La Semana Santa en su iconografía desaparecida. 500 Años de Plástica Cofradiera*, Arguval, Málaga, 1987, p. 125.

<sup>30</sup> VERA, José M<sup>a</sup>, "Málaga volvió a rezarle al Nazareno", en: *Esperanza 2015. Anuario de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, n° I (época III)*, Málaga, 2015, pp. 71-78. Mariano Benlliure había destacado como escultor civil realizando para Málaga la escultura de Manuel Domingo Larios, II Marqués de Larios, en 1899. Únicamente había tallado dos imágenes pasionistas para la Semana Santa de Zamora.

España fuera liberada y los cofrades pudieran trasladar la talla a Málaga, donde la imagen se expuso en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, junto con una copia de otra cabeza coronada del Nazareno, para que los entendidos y los devotos las contemplaran y eligiera la más idónea: una con corona y otra sin corona<sup>31</sup>. Como se cita en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, se votó por mayoría la cabeza sin corona [fig. 6].

En efecto, en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en la sesión del diez de febrero de 1940, bajo la presidencia del obispo don Balbino Santos Oliveira, por cortesía de su presidente Señor González Anaya, consta lo siguiente:

*“El principal objeto de la convocatoria era dar cumplimiento a la solicitud de la Hermandad del Paso y Nuestra Señora de la Esperanza, en relación con su propósito de adquirir una imagen de Jesús Nazareno para sustituir la destruida por las hordas vandálicas, a cuyo fin presentaba dos modelos esculpidos en madera, por el glorioso artista, D. Mariano Benlliure, que se hallaban expuestos en el salón de sesiones. Tanto el Sr. Obispo como los académicos concurrentes examinaron con la mayor atención ambas cabezas de Nuestro Señor Jesucristo, y después de un extenso cambio de impresiones se procedió a votar aquélla cuya adquisición debería aconsejarse a la referida Hermandad. Por gran mayoría de votos resultó elegida la que el Sr. Benlliure tallara sin corona. A esta decisión sumóse S.I. con criterio propio, que dijo haber reservado “a posteriori” para dejar a los técnicos absoluta libertad de expresión y sufragio; en// 133//tendiendo, además, que la obra elegida era, a su parecer, no sólo la mejor de ambas sino la más expresiva del sentimiento religioso que debe inspirar esta clase de obras destinadas al culto”<sup>32</sup>.*

Finalizado este asunto del orden del día, el obispo admiró detenidamente las salas del Museo en el que se encontraban las tallas del escultor Mariano Benlliure. Sin embargo, una parte de la junta de gobierno de la archicofradía consideró

<sup>31</sup> CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *La Semana Santa Malagueña en su Iconografía desaparecida. 500 Años de Plástica Cofradiera*, op. cit., pp. 135-136.

<sup>32</sup> A(rchivo) R(eal) A(cademia) de B(ellas) A(rtes) de S(an) T(elmo), Actas de la sesión del 10 de febrero de 1940, Adquisición de una imagen de Jesús Nazareno del Paso, pp. 132 v.-133. Agustín Clavijo data la llegada de la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno a Málaga el 4 de marzo de 1940.

que la nueva imagen era un modelo deficitario de la del 'Moreno' [fig. 7]<sup>33</sup>.

Unos días después, el trece de marzo de 1940, sería bendecida la nueva talla en una solemne función religiosa presidida por el obispo Balbino Santos Olivera, en la iglesia parroquial de Santo Domingo y San Carlos, antiguo convento de Santo Domingo.

Cuando los cofrades solicitaron al prelado recuperar el acto de la bendición del Nazareno en la Plaza Mayor, éste se negó a autorizar la ceremonia. Uno de los hermanos, Pepe Mena, le comentó entonces a don Balbino: "*lástima, Sr. obispo, que una ceremonia que obró un milagro no pueda repetirse*"<sup>34</sup>.

Intrigado el obispo, solicitó información sobre el mismo. Y Pepe Mena se la facilitó: En el año 1927 se tenía que reparar el mecanismo especial que sirvió, en tiempos remotos, para dar movimiento al brazo derecho del Nazareno para impartir la bendición. Las ruedas y todo el mecanismo estaban en pésimas condiciones y algunas piezas perdidas, ya que durante años no se había usado. Había que buscar algún técnico que lo reparara. A un hermano de la cofradía se le ocurrió consultar con un experto relojero y mecánico<sup>35</sup>.

Ciertamente, durante los años 1925 a 1927 las cofradías malagueñas se esmeraban en los desfiles procesionales en introducir novedades. La hermandad de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, buscó en su archivo datos de la prerrogativa que tenía concedida de que dicha imagen impartiera la bendición al pueblo malagueño en la Plaza de las Cuatro Calles, en la mañana del Viernes Santo, al volver a su iglesia de Santo Domingo.

Los hermanos comisionados Félix Rubio, mayordomo de trono de Jesús del Paso, los hermanos Sáez Caffarena, Antonio López Torreblanca, Paco Medina y José Mena López, acudieron a una tienda, en la que don José Prados al conocer su demanda indicó que el único capaz de recomponer el mecanismo era un tal Manuel Trigueros, información que llenó de alegría a los cofrades.

Cuando le expusieron a Trigueros su propósito este les contestó tajante que 'él no creía en los santos ni en esas tonterías, por lo que no pensaba arreglar un aparato a un Cristo'. La decepción de los comisionados fue enor-

<sup>33</sup> GARCÍA MORGADO, Salvador, "La indumentaria del Nazareno del Paso", en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, n° 46, Málaga, 2006, pp. 24-33.

<sup>34</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, *Pregón del Cincuentenario de la bendición de la imagen de Jesús Nazareno del Paso que con motivo de tan fausta efemérides el 13 de marzo de 1990*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>35</sup> MENA LÓPEZ, José, "El milagro del artesano. Una anécdota desconocida de Jesús Nazareno del Paso", en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, n° 19, 2ª época, Málaga, 1998, pp. 25-26.

me, por lo que abandonaron el lugar con la intención de volver a intentarlo.

Una tarde lo esperaron a la salida de su trabajo y con argumentos que tocaron su espíritu profesional y viendo su tribulación por resucitar la bendición del Cristo, aceptó el encargo pero impuso una serie de condiciones: no entrar en la iglesia, en un espacio sacro, ni ver el rostro del Dulce Nombre, es decir que la imagen tuviera la cara cubierta. Únicamente la repararía el brazo.

Así los comisionados llevaron al Cristo a un patinillo fuera de la iglesia y cubrieron su cabeza con un paño, dejando trabajar a Trigueros. A los ocho días ya tenía reparado el mecanismo, los hermanos se admiraron como había quedado.

Pero sobre el tablero que había ideado para que en distintos agujeros se introdujera la palanca, podía darse el caso que se equivocara el sacerdote que era quien debía accionar el movimiento del brazo del Nazareno para la bendición.

Por lo que días previos al Jueves Santo, convencieron a Trigueros para que estuviera debajo del trono cuando el párroco de Santo Domingo tomara en sus manos la palanca para la bendición.

A las dos de la madrugada llegaba el trono de Jesús del Paso a la Plaza, se volvió el trono dando frente a la calle de Larios, las bandas de música se reunieron en torno al Cristo, y Trigueros y José Mena se introdujeron debajo del trono.

Allí se encontraba el párroco de Santo Domingo. Sonó un toque de atención del cornetín de órdenes de las fuerzas que iban en la procesión. El sacerdote, ayudada su mano por la de Trigueros, abrazada a la palanca del cuadro fue colocándola en los agujeros correspondientes.

La gente en la calle, arrodillada toda en silencio, y la banda tocando el Himno Nacional, presenciaba la bendición de Jesús Nazareno del Paso, y cuando su mano llegó a abrazarse de nuevo a la cruz, los presentes comenzaron a aplaudir.

Trigueros, al salir de debajo del trono y ver con sus ojos aquel espectáculo único y sentirse él autor de aquello, sin saber por qué el ateo fijando sus ojos en el semblante de la imagen del Señor recuperó su fe perdida.

Hasta que falleció, no faltó a la misa de doce en Santo Domingo, en el altar de aquel Nazareno, que él había ayudado a que todos los Jueves Santos diera la bendición al pueblo malagueño.

El obispo don Balbino, al conocer este singular suceso, permitió que la imagen del Dulce Nombre de Jesús bendijera a los devotos malagueños como lo había llevado a cabo durante siglos.

Por tanto, en la Semana Santa de ese mismo año de 1940 salió en procesión el Nazareno del Paso sobre un trono provisional, adornado con flores y llevado por los hermanos, para renovar el acto de la bendición ante los fervorosos vecinos, suspendida por la triste desaparición de su titular. Mariano Benlliure presenció esta primera salida procesional el veintiuno de marzo, como se reseña en el *Diario SUR*:

*“Llegado el Nazareno a la tribuna, donde se encontraba el general Monasterio, con el Sr. Benlliure, el Presidente de la Academia de Bellas Artes, señor González Anaya, el Presidente de la Agrupación de Cofradías, señor Navarro, y otras personalidades, y una vez dada la vuelta al trono, la presidencia de la tribuna fue invitada a bajar a la calzada para presenciar de cerca la bendición del Nazareno lo que ocurrió tras el toque de atención y, en medio de un silencio emocionante, mientras las bandas interpretaban el himno nacional, recibéndola el pueblo de rodillas”<sup>36</sup>.*

Según destaca José María Vera en su artículo, los cofrades del Dulce Nombre, con su hermano mayor, Manuel Cárcer Trigueros, al frente, fueron valientes al encargar esta nueva imagen a un notable escultor pero que tenía escasa obra religiosa en su haber.

Ciertamente, en la mente de los cofrades estaba presente la figura de un Nazareno barroco similar al desaparecido. Sin embargo, el escultor Mariano Benlliure talló un Jesús según su concepción personal, un hebreo, en el que destacaba su complexión atlética y estilizada, con sus vestiduras caídas, el cabello enmarcando su rostro hasta los hombros, apelmazado por el sudor.

Sus manos no están crispadas, ni sus dedos; mientras que la mano izquierda abraza la cruz de sección cuadrada, la derecha libera la posibilidad de impartir la bendición, sin desvirtuar el acto que está representando. Los dos brazos del Nazareno no están articulados, sino tallados y anatomizados.

Aunque no sea habitual, los pies de Jesús están totalmente plantados en el suelo, lo que podría entenderse como una nueva alusión simbólica a su paralela condición humana; únicamente una ligera flexión de sus piernas

---

<sup>36</sup> *Diario SUR*, 23 de marzo de 1940.

transmite la idea de un lento caminar<sup>37</sup>.

La túnica talar nos permite observar ese movimiento y su movilidad refuerza esa sensación. La Cruz de procesión, regalada por Mateo Castañer Gallardo en 1949, con soporte lignario original de caoba tiene un extraordinario trabajo de orfebrería en plata de ley del taller de Villarreal que incluye medallas doradas con atributos cristíferos, granates y catorce capillas con las estaciones del Vía Crucis en unos magníficos relieves en miniatura, obra de Francisco del Toro; lo que la convierten en una de las piezas más sobresalientes del patrimonio de la archicofradía.

El Santo Madero, siguiendo la costumbre romana, se compone de tableros cepillados con connotaciones triunfales que lo emparentan con la idea de la Salvación. Por tanto, Benlliure tenía una idea del lenguaje simbólico del madero del que participa toda la imagen del Cristo del Paso<sup>38</sup>.

Llama la atención la ausencia de rastros de sangre, por lo que la nueva imagen del Dulce Nombre transmite, por su serena expresión, aceptación y resignación ante su destino terrenal. Jesús del Paso debe transmitir divinidad sin abandonar su humanidad, que bendice con su mano y redime con la mirada; que se yergue bajo el peso de la cruz, una versión de Cristo triunfante desde la cruz sin estar crucificado. El Nazareno es el Mesías ante cuyo Nombre toda lengua proclama que Jesucristo es Señor, para gloria de Dios Padre.

La indumentaria trata de presentar la imagen del Nazareno de una manera eficaz para potenciar sus valores estéticos, de forma que busca provocar un sentimiento religioso que invite a la oración. Por ese motivo, la túnica debe transmitir la veracidad y el realismo del Hombre-Dios que carga el Santo Madero camino del Calvario.

En el año 2003 la directiva de la cofradía decidió que el color de la túnica sería morado, tanto por las connotaciones penitenciales como por la integración cromática con los archicofrades que le escoltan.

A este respecto hay que destacar que el color rojo usado hasta ese año, establecía continuidad con la iconografía primitiva habitual en las imágenes de Jesús Nazareno, porque supone una alusión a su linaje real, como des-

---

<sup>37</sup> GARCÍA MORGADO, Salvador, "La indumentaria del Nazareno del Paso", en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, n.º 46, Málaga, 2006, pp. 24-33.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

cendiente de la estirpe de David<sup>39</sup>.

García Morgado sugiere que esta interpretación del Nazareno del Paso como Cristo vencedor del mal con el color rojo, basándose en los mensajes visionarios revelados a Juan como “Apocalipsis de Jesucristo”, donde el manto que envuelve al ‘Rey de reyes y Señor delos señores’ va empapado de sangre, manto que señala tanto el color del sacrificio, como el del vino destilado en el lagar que Él pisa.

Igualmente pueden hallarse meditaciones iconográficas que tratan la púrpura regia de su túnica como la humilde púrpura de su carne. Estas evocaciones eucarísticas paralelas hacen pensar en la posible idoneidad de una túnica roja, desde luego más luminosa que la actual, donde, además, aparecería simbólicamente enjugada la sangre que no tiñe su rostro.

Desde el pasado mes de octubre del año 2014, la junta de gobierno de la archicofradía del Paso aprobaba por amplia mayoría la alternancia en la vestimenta de la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno en su salida procesional del Jueves Santo. La imagen luciría un año la túnica lisa de color morado y en la siguiente anualidad la túnica bordada en color burdeos<sup>40</sup>.

## EL MOMENTO CULMINANTE DE LA PROCESIÓN: LA CEREMONIA DE LA BENDICIÓN

**S**egún la tradición, la primera salida procesional de la que se tiene noticia tuvo lugar en la Semana Santa de 1609. Según Antonio Garrido, sería una procesión sencilla, con andas simples y el seco golpear de los horquilleros por las estrechas callejuelas de una Málaga de estructura urbanística musulmana<sup>41</sup>.

Uno de los momentos cumbres en la procesión de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús la describe el periodista Díaz de Escovar de la siguiente manera:

---

<sup>39</sup> GARCÍA MORGADO, Salvador, “La indumentaria del Nazareno del Paso”, en: *Esperanza, Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, n° 46, Málaga, 2006, pp. 24-33.

<sup>40</sup> VERA, José M<sup>a</sup>, “Málaga volvió a rezarle al Nazareno”, en: *Esperanza 2015. Anuario de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, op. cit., p 77.

<sup>41</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, “El Paso y la Esperanza, 1567 – 1890”, en: *Esperanza Nuestra, Op. cit.*, p. 15.

*“Se llevaba a cabo el acto que constituía el principal suceso del Viernes Santo de la Semana Santa Mayor: la representación del Paso en nuestra Plaza de las Cuatro Calles. Consistía en trasladar dicha Imagen del Dulce Nombre de Jesús procesionalmente en la madrugada del Viernes Santo a la citada Plaza, donde después de un patético sermón relatando los más culminantes episodios de la Pasión de Cristo, sermón que siempre se encomendaba al más reputado orador de la comunidad de los dominicos, se simulaba su encuentro de la Virgen con su Hijo en la calle de la Amargura, saliendo esta por la calle de Granada, acompañada por San Juan Evangelista y la Verónica y como las figuras eran de movimiento, la Verónica desdoblaba su sudario ante la faz del Nazareno, la Virgen que enjugaba sus lágrimas, terminando el piadoso acto con la bendición que daba el Señor al pueblo, que lleno de contrita devoción, la recibía postrado de rodillas. Así continuó durante el espacio de muchos años, constituyendo el acto más característico de la Semana Santa de Málaga”<sup>42</sup>.*

En efecto, los documentos del siglo XVIII y principios del XIX describen la procesión del Dulce Nombre de Jesús insistiendo en la representación de los diversos pasos de la Pasión de Cristo en la Plaza principal, por lo que a esta Hermandad se la conocía también como ‘la del Paso’<sup>43</sup>.

Previo al acto de la bendición, el predicador dominico predica sobre la Pasión y el Perdón, de la Redención y también de la Muerte y del Infierno e insta a seguir el ejemplo del Señor<sup>44</sup>.

Después seguía la ceremonia del encuentro entre Madre e Hijo, y a continuación tenía lugar el acto con la bendición del Nazareno, que en algún año también se llevó a cabo delante del Palacio Episcopal.

Diversos pontífices romanos fueron concediendo indulgencias y privilegios a la hermandad del Dulce Nombre de Jesús en el discurrir de los siglos: como Paulo V, Benedicto XII, Pío IV o Inocencio XI.

<sup>42</sup> CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *La Semana Santa Malagueña en su Iconografía desaparecida. 500 Años de Plástica Cofradiera*, Arguval, Málaga 1987, pp. 123-136.

<sup>43</sup> CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *La Semana Santa Malagueña*, op. cit., p. 126. El citado autor sugiere que fue llamado Jesús de los Pasos por el hecho de preceder a la Imagen numerosos personajes que representaban los misterios de la Pasión.

<sup>44</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, “Aquella Noche”, en: *Esperanza, Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, Número Especial IV Centenario, Málaga, 2009, pp.7-8.



Como ya se ha indicado, desde 1609 se tienen noticias del acto de la bendición, constituyendo el instante más emocionante de la Semana Santa malagueña, hasta que la indiferencia de la sociedad motivó que se fuera abandonando esta tradición popular de la Semana Santa malagueña, dando fin a esta ceremonia religiosa, que dejó de celebrarse a mediados del siglo XIX.

Ciertamente, junto con el cambio de mentalidad, también influyeron las revueltas políticas, como la Guerra de la Independencia española, con la presencia de tropas francesas en Málaga, y en cuyos años de ocupación la cofradía del Paso fue obligada a entregar sus sagrados ornamentos para colaborar en el desalojo del ejército napoleónico de la ciudad.

Y así, por este motivo, se perdieron muchos enseres procesionales, sus ornamentos de culto y la procesión “*que era la más devota del pueblo malagueño, tuvo que suspenderse durante algunos años*”<sup>45</sup>. En efecto, la colaboración con los patriotas leales motivó que el rico archivo de la hermandad fuese saqueado en repetidas ocasiones por los franceses<sup>46</sup>, excepto la Cruz del Señor, labrada por Manuel Martín hacia el último tercio del siglo XVI, popularmente conocida como ‘la Cruz del Moreno’, que fue escondida en la casa de Francisco Utrera, mayordomo de la hermandad.

Tras la marcha de las tropas francesas de Málaga y debido a la pérdida de documentos de la hermandad, la tradición oral vino a suplir las referencias en torno a la tradición de la bendición del Nazareno; por lo que a lo largo del siglo XIX la imagen del Dulce Nombre de Jesús, volvió a bendecir al pueblo de Málaga, de forma intermitente, con su brazo articulado, en la céntrica Plaza de las Cuatro Calles, suscitando el fervor entre los fieles malagueños.

El Padre Llordén recoge las notas de prensa que resaltan la singularidad del acto de la bendición de Cristo a su Madre, a San Juan, a la Verónica ante la multitud de devotos asistentes junto a las Casas Consistoriales<sup>47</sup>. Constata este autor, que algunos pontífices concedieron cien días

---

<sup>45</sup> LLORDEN, Andrés y SOUVIRÓN, Sebastián, *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*, op. cit., p. 400.

<sup>46</sup> GARRIDO MORAGA, Antonio, *Pregón del Cincuentenario de la bendición de la imagen de Jesús Nazareno del Paso que con motivo de tan fausta efemérides el 13 de marzo de 1990*, op. cit. *Un acta antigua contaba que se había tenido que entregar “toda la ropa de la mujer Verónica y del señor S. Juan, una bandera de los centuriones, cuatro cepos de plata y quince campanitas de plata para las andas”*.

<sup>47</sup> Llordén, A. y Souvirón, S., *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*, op. cit., p. 401.

de indulgencia a los fieles que, arrodillados, presenciaban la bendición de la imagen del Nazareno con su brazo articulado.

Sin embargo, ya el periódico el *Avisador Malagueño*, de 20 de abril de 1851, censuraba en su crónica de la Semana Santa de ese año la indiferencia que evidenciaba en una parte de la muchedumbre, del gentío en la Plaza de las Cuatro Calles o de la Constitución ante el acto emotivo de la bendición, por lo que solicitaba que se tomaran medidas para que no volviera a producirse este desaire a la imagen titular del Dulce Nombre:

*“Se había anunciado que saldría en procesión Jesús Nazareno (el del Paso) y que en dicha plaza se verificarían algunos de la Pasión, cosa que hacía varios años que no se ejecutaba. Hasta la misma procesión sufrió las consecuencias de la muchedumbre y confusión que había en la plaza, y hubo momentos en que la vimos dispersa entre el gentío, quedando los procesionistas como náufragos entre aquel piélago de cabezas, y llevando en lo alto, como tabla de salvación, los cirios apagados. Sería de desear que si se verifica otro año el Paso se tomen las oportunas disposiciones para que quede franco y expedito el sitio que deben ocupar las imágenes, y abiertas las calles por las que deben transitar, para evitar, al menos, el confuso remolino que se producía a la aparición de cada una”<sup>48</sup>.*

A partir de 1908, se recupera la bendición del Nazareno, aunque no se recobra la escenificación del Encuentro entre la imagen del Dulce Nombre de Jesús y su Madre camino del Gólgota, ni la acción de la Verónica secando el rostro ensangrentado de Jesús. A partir de ese año el crecimiento de la hermandad del Dulce Nombre de Jesús será ascendente, unida a la cofradía de la Esperanza como Archicofradía.

En mayo de 1931 en que tuvieron lugar los luctuosos sucesos en Málaga, la iglesia de santo Domingo fue incendiada por las turbas republicanas y la capilla del Dulce Nombre de Jesús y sus imágenes titulares, destruidas junto con el patrimonio cofrade. La imagen del Nazareno ‘el Moreno’ quedó reducida a cenizas.

Una vez restablecida la calma, la archicofradía encargó una nueva imagen al escultor valenciano Mariano Benlliure, para que recorriese las calles malagueñas en su solemne procesión. A partir del año 1940, con la autori-

<sup>48</sup> *Diario Avisador Malagueño, 20 de abril 1851.*

zación del prelado malagueño la imagen del Dulce Nombre de Jesús, a la que se le acopló el mecanismo que le permitía impartir la bendición, volvió a bendecir a la multitud de malagueños, postrada de hinojos, en el mismo lugar de siempre, en la Plaza Mayor o de la Constitución.

La junta directiva de la archicofradía del Paso solicitó el beneplácito del pontífice romano para retomar la bendición con la nueva imagen, por lo que dirigió un escrito a la Santa Sede, con fecha del ocho de marzo de 1941, solicitando se le concediese de nuevo el privilegio de la bendición del Nazareno a los fieles malagueños<sup>49</sup>.

La congregación solicitaba, además, la merced del título de Pontificia, con el derecho de usar en el estandarte el escudo, las armas del pontífice, tanto en sus cultos procesionales como en los que celebrase dentro del templo.

En la actualidad se sigue manteniendo la tradición de la bendición en la Plaza de la Constitución, donde el trono invierte su rumbo para que la imagen del Dulce Nombre bendiga a su madre, María Santísima de la Esperanza, que en ese momento accede por la calle Larios, siguiendo los pasos de su Hijo. En el instante de la bendición, los fieles se arrodillan, así como los nazarenos y los hombres de trono, y rodeados de un profundo silencio el brazo de la imagen del Dulce Nombre de Jesús se retira del madero para realizar la señal de la Cruz.

*“Se oye un himno triunfal. La luna brilla.  
El pueblo emocionado se arrodilla,  
¡Y el Dulce Nazareno lo bendice!”*

Al finalizar la bendición, el trono retoma su camino rumbo a calle Granada para continuar la procesión.

En el mes de abril del año 2009 se celebró el IV Centenario del acto de la primera Bendición en la Semana Santa de 1609; y en el de 2015, Málaga vivió uno de los momentos más emocionantes de la Semana Santa al celebrar los setenta y cinco años de la llegada de la talla del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso de Mariano Benlliure a Málaga.

El actor malagueño Antonio Banderas fue el encargado de recitar el soneto ante la imagen del Dulce Nombre de Jesús, y, a continuación, el sonido

---

<sup>49</sup> VERA, José M<sup>a</sup>, “Málaga volvió a rezarle al Nazareno”, *Esperanza 2015. Anuario de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, op. cit., p. 76.

de una corneta alertaba que el brazo derecho del Señor se despegaba de la Cruz y realizaba la señal de la Cruz bendiciendo al pueblo que le rodeaba. Los nazarenos verdes y los hombres de trono de Nuestra Señora de la Esperanza aguardaban, arrodillados, la bendición del Nazareno. La escena se repite una y otra vez todos los años.

Uno de los símbolos que la cofradía del Dulce Nombre y María Santísima de la Esperanza es el de esparcir romero por las calles y por las plazas donde pasa el trono de la Virgen. Esta costumbre o tradición surge cuando la imagen de la Esperanza tras la quema de conventos de 1931 estuvo al culto en la Catedral durante la Segunda República.

Los hermanos adornaban el altar con romero que cogían en el campo. Al término de la Guerra Civil las cofradías malagueñas se afanaban por embellecer las calles y la cofradía del Dulce nombre decidió elegir el romero porque era verde como el manto de la Virgen de la Esperanza. El color del romero es el color de la esperanza, simboliza el amor, y a la naturaleza que despierta con la llegada de la Semana Santa.

La devoción popular atribuyó poderes taumatúrgicos al romero sobre el que había pasado la procesión del Jueves Santo y que había sido bendecido por el Nazareno del Paso y la Virgen de la Esperanza. Por lo tanto, al terminar de pasar la cofradía del Dulce Nombre los devotos cogían del suelo el romero bendecido y se lo llevaban a sus hogares.

## EL TRONO

**L**a imagen del Dulce Nombre de Jesús era llevada a hombros por los **hermanos distinguidos** que se ayudaban con horquillas de hierro sobre las que apoyaban los varales durante los descansos.

Según el Prof. Clavijo, el primer trono conocido [fig. 8], labrado en 1900 en el taller de los hermanos Casasola, era muy sencillo: andas rectangulares cuyos frentes aparecían con cartelas geométricas en el centro en las que figuraban atributos pasionistas, y modestos adornos vegetales de aplique en los extremos. Situados en las esquinas y en los centros se encontraban unos candelabros metálicos con tulipas para el alumbrado.

La imagen del Dulce Nombre de Jesús se situaba sobre un montículo rocoso, vistiendo la túnica de terciopelo morado, bordada en oro, y la valio-

sa cruz de ébano, con sobrepuestos de plata calada y repujada. Temboursy Álvarez señalaba que ambas piezas podían fecharse hacia el último tercio del siglo XVI. La preciosa cruz también fue destruida en los lamentables sucesos de 1931.

En el año 1908, bajo el gobierno del hermano mayor Francisco Villarejo, se labró otro trono por el escultor Andrés Rodríguez Zapata. Éste presentaba una original decoración barroca: cajillo rectangular en madera tallada y dorada, con sus frentes en escocia, en los que destacaban las grandes cartelas centrales con atributos pasionistas y roleos de esquinas con voluminosa talla ondulada. En las esquinas estaban ubicados los cuatro candelabros con tulipas de globos mientras que la superficie de la mesa se encontraba decorada con flores y abundantes velas.

En 1918, el hermano mayor Francisco Villarejo introdujo una serie de novedades en el trono: un dosel, “*hasta entonces nunca exhibido en la historia procesionista malagueña para la imagen de un Cristo Nazareno*”, además de faroles y hacheros estilo Renacimiento español, que no gustó a los malagueños<sup>50</sup>.

En 1924 la talla del Dulce Nombre de Jesús estrenó un nuevo trono de estilo barroco realizado por el artista granadino Luis de Vicente, de madera tallada en su totalidad, siguiendo la tendencia barroca.

En sus frentes y laterales iba provisto de cuatro grandes cartelas que representaban altorrelieves con las escenas de la Adoración de los Reyes, de Jesús entre los doctores, del beso de Judas y de la Resurrección, acompañados con otras cartelas con óleos que reproducían las alegorías de la Pasión. Además, sobre las doce pilastras figuraban, adosadas, las estatuas de los doce Apóstoles, policromadas y estofadas.

Este trono también sufrió los avatares de los incontrolados iconoclastas quedando reducido a cenizas en los incendios del once de mayo de 1931. La cofradía del Dulce Nombre de Jesús encargó, en el año de 1941, un nuevo trono para la imagen del Nazareno del Paso al escultor malagueño Francisco Palma Burgos, que no lo finalizó hasta 1944. Este mismo conjunto es el que se procesiona en la actualidad cada Semana Santa por las calles de Málaga<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *La Semana Santa Malagueña en su Iconografía desaparecida. 500 Años de Plástica Cofradiera*, op. cit., pp. 127-129.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 132.

## CONCLUSIÓN

**A** finales de la década de 1970 del siglo XX, la archicofradía del Dulce Nombre del Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, con sede canónica durante cuatrocientos veintiún años en el convento de santo Domingo, se propuso la construcción de un edificio apropiado para albergar a sus titulares mediante suscripción popular.

Diseñaron el templo los arquitectos Clemente Rodríguez Grajales y Juan Luis Martín Malavé, recreando un estilo arquitectónico barroco clasicista andaluz, junto al que se encuentra la casa hermandad [fig. 9].

La planta de la iglesia sigue el modelo basilical paleocristiano, cubierta con una bóveda de cañón, decorada por un conjunto pictórico de García Ibáñez titulado “Apotheosis de la Virgen”. El ábside está convertido en un camarín único para acoger a la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y a Nuestra Señora de la Esperanza [fig. 10]. En la parte superior de la entrada a la basílica una gran vidriera representando la Anunciación deja traspasar los rayos de sol que iluminan el templo.

En la parte inferior del altar mayor se encuentra la cripta-columbario de la archicofradía del Paso, donde continúan inhumándose los hermanos bajo la protección del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y Nuestra Señora de la Esperanza.

El campanario alberga cinco campanas nombradas: Santo Tomás, Virgen del Carmen, Virgen de la Victoria, María Santísima de la Esperanza y Dulce Nombre de Jesús. La fachada del templo se decora con seis murales de azulejería andaluza en la que aparecen reflejadas escenas marianas, del ceramista Julio Hernández, natural de Casabermeja<sup>52</sup>.

Ostenta desde el veintiocho de mayo de 1998, junto a la Catedral de Málaga y al Santuario de la Victoria, el título de Basílica menor

El veintinueve de mayo de 1988 la archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y María Santísima de la Esperanza abandonaba su histórica sede en la parroquia de santo Domingo y San Carlos para establecerse en la actual basílica, siendo ésta consagrada el cuatro de junio por el cardenal Ángel Suquía Goicochea.

Desde entonces es centro de devoción donde tienen su sede los Sagrados Titulares. Junto a la basílica, la casa hermandad, el salón de tronos y el

<sup>52</sup> [en línea] (consulta 30/09/2018) <https://agrupaciondecofradias.com/itinerario-1-hito-4-basilica-de-la-esperanza-casa-hermandad-museo-de-la-esperanza/>.

museo, en el que se exhibe el rico patrimonio artístico de la Archicofradía.

Desde ese momento ostenta el título de Pontificia con el privilegio de usar el estandarte, el escudo y las armas del pontificado del Papa tanto en sus cultos procesionales como en los que celebre dentro del templo, prerrogativas a las que se uniría la bendición papal de la que se benefician todos los hermanos en la hora del trance mortal.

## Bibliografía

**Carrera, Dolores**, «El Paso y la Esperanza 1890-1983», en: *Esperanza Nuestra*, Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 1988, pp. 69-119.

**Clavijo García, Agustín**, *La Semana Santa en su iconografía desaparecida. 500 Años de Plástica Cofradiera*, Arguval, Málaga, 1987.

**García de la Leña, Cecilio**, *Conversaciones Históricas Malagueñas. Málaga Moderna desde su conquista y acaecimientos inmediatos a ella de los sarracenos: entrega de muchos de sus lugares; catálogo de sus Obispos desde su restauración en 1487 hasta el presente, con todo lo acaecido en cada uno de los pontificados*, t. II, 1792, ed. Facsímil, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1981.

**García Morgado, Salvador**, “La indumentaria del Nazareno del Paso”, en: *Esperanza. Boletín de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, nº 46, Málaga, 2006, pp. 24-33.

**Garrido Moraga, Antonio**, “El Paso y la Esperanza, 1567 – 1890”, en: *Esperanza Nuestra*, Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 1988.

**Garrido Moraga, Antonio**, *Pregón del Cincuentenario de la bendición de la imagen de Jesús Nazareno del Paso que con motivo de tan fausta efemérides el 13 de marzo de 1990*, por el Secretario de la Real Archicofradía, Real Archi-

cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 1990.

**Jiménez Guerrero, José**, “En 1931 se inauguró la capilla de la Archicofradía del Paso y la Esperanza”, en: *Esperanza 2017, Anuario de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza*, nº III, Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, 2017.

**Llorden, Andrés, y Souvirón, Sebastián**, *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*, Ayuntamiento, Málaga, 1969.

**Mendoza García, Eva M<sup>a</sup>**, *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700)*, Universidad de Málaga, 2007.

**Mensaque Romero, Carlos J.**, “Las Cofradías del Dulce Nombre de Jesús de la Archidiócesis de Sevilla durante la Época Moderna: Análisis de su Instituto en las Regla y Constituciones”, en: *Congreso Internacional hispano-portugués. Las cofradías y Hermandades de Jesús Nazareno y Nosso Senhor dos Passos: Historia, Arte y Devoción*, Priego de Córdoba, 16-18 de octubre de 2018.

**Reder Gadow, Marion**, *Morir en Málaga. Testamentos Malagueños del Siglo XVIII*, Universidad de Málaga, 1986.

**Reder Gadow, Marion**, “Enfermedad, muerte y cofradías”, en: *Semana Santa en Málaga. La Semana Santa Malagueña a través de su historia*, t. III, Arguval, Málaga 1988.

**Retana Rojano, Rafael, y Bellido Gómez, Paula**, “La orden de Predicadores y la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús: vinculaciones históricas en Málaga”, en: *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, t. I Historia, Cajasur, Córdoba, 1997.



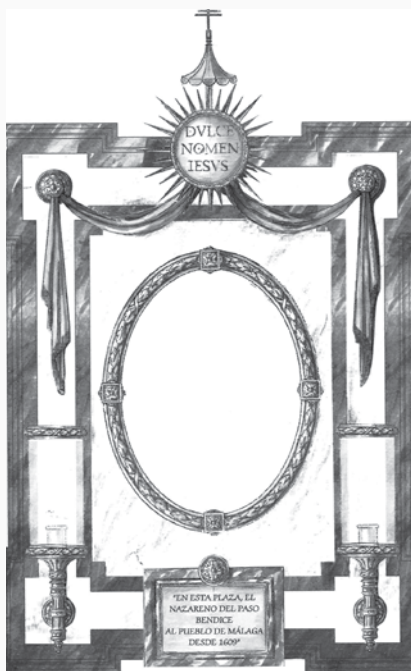


Fig. 1. Diseño del Retablo Callejero conmemorativo del IV Centenario de la Primera Bendición.



Fig. 2. Retablo callejero conmemorativo del IV Centenario de la Primera Bendición.



Fig. 3. Parte posterior de la antigua capilla del Dulce Nombre de Jesús Nazareno en el convento de Santo Domingo. (foto: de Pedro Luis Pérez Frías).



Fig. 4. Imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno "El Moreno" del siglo XVI (foto: Semana Santa en Málaga).



Fig. 5. Litografía. Carta de hermandad de la Cofradía del Dulce Nombre (foto: Semana Santa en Málaga).



Fig. 6. Presentación de la talla del Dulce Nombre de Mariano Benlliure. Fuente Semana Santa en Málaga.



Fig. 7. Basílica del Dulce Nombre del Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza (foto: Pedro Luis Pérez Frías)



Fig. 8. Trono del Dulce Nombre de Jesús Nazareno de principios de siglo, construido en el taller de los hermanos Casasola (foto: Semana Santa en Málaga)



Fig. 10. Imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso, de Mariano Benlliure, en la Basílica (foto: Pedro Luis Pérez Frías)



Fig. 9. Rostro de la imagen del Dulce Nombre de Jesús de Mariano Benlliure.

# LA TRADICIÓN CONSERVADA DEL ENCUENTRO DE JESÚS Y SU MADRE EN ALCALÁ DE GUADAÍRA

---

**Enrique Ruiz Portillo**  
*Profesor de Geografía e Historia*

## RESUMEN

**A**lcalá de Guadaíra no cuenta entre sus misterios procesionales con ninguno que represente el encuentro de Cristo y María en la calle de la Amargura. Ni siquiera ninguna de las obras de arte conservadas en sus templos tiene esta iconografía.

Sin embargo, esta ciudad, a escasos quince kilómetros de Sevilla, mantiene intacta la tradición del encuentro de los pasos de Jesús Nazareno y la Santísima Virgen al amanecer del Viernes Santo, protagonizado por la Hermandad de Jesús Nazareno.

Este antiguo rito es una de las herencias que la sevillana Hermandad del Silencio, Madre y Maestra, entregaba a sus filiales, siendo una de ellas la citada Hermandad alcalaíra. Sin embargo, en la Sevilla de 1780, la Hermandad Matriz de los Nazarenos de Sevilla perdió esta antigua ceremonia “de la humillación” que se había venido celebrando en la Plaza del Duque.

Los pasos del Dulcísimo Nazareno y la Virgen de la Concepción ya no se volverían a enfrentar ritualmente. Muchas de sus filiales sucumbieron a este

cambio en sus respectivas poblaciones, pero no ocurrió así en otras como Alcalá, donde este legado nazareno se mantiene hasta la actualidad.

## INTRODUCCIÓN

**C**uando las campanas de la parroquia de Santiago el Mayor anuncian las dos de la madrugada del Viernes Santo, se abren las puertas para que salga la cofradía, que, compuesta por los pasos de Jesús Nazareno, San Juan Evangelista y María Santísima del Socorro, recorrerá las calles de la población alcalaína. Al amanecer, el cortejo alcanza el puente sobre el río Guadaíra donde se produce el “prendimiento”, protagonizado por un grupo de soldados conocidos popularmente como los “judíos” o la “Judea”.

A partir de entonces la cofradía se dirige al cerro de la ermita de San Roque, conocido popularmente como “El Monte Calvario” o “El Calvario”, a las afueras de la ciudad, en el privilegiado entorno natural del parque de Oromana.

Allí se celebrará la Ceremonia del Encuentro de Jesús con su Madre en la Calle de la Amargura. Desde uno de los púlpitos situados en la ladera de la montaña un sacerdote ofrece el llamado “Sermón del Calvario”, catequéticas palabras que irán desgranando cuanto es representado, con el acompañamiento de la singular “Saeta de Alcalá” cuyas letras inciden en el relato pasional.

Los pasos se irán acercando unos a otros, con leves inclinaciones a modo de “saludo”, siendo el momento culminante el encuentro entre el paso de Jesús Nazareno y el paso de palio de la Virgen del Socorro; motivo por el cual consideramos oportuno que la presentación de este antiguo rito figure en este Congreso *Calle de la Amargura*, como ejemplo singular de la representación plástica, ritual y teatral de esta iconografía.

## ALGUNAS FUENTES

**L**os evangelios canónicos no narran ningún encuentro de Jesús y su Madre en la Calle de la Amargura. Sin embargo, la tradición cristiana si ha narrado esta escena. En el Comentario de la Pasión de Cristo de san Gregorio Nacianceno recrea las palabras del momento como un guion teatral:

*“La Madre de Dios: ¡Oh! ¡Has dicho cosas horribles! ¿No cerrarás la boca? ¿De verdad piensas que ha muerto el Salvador del mundo?”*

*-El coro: Avanza un poco conmigo. Podrás ver cómo padece tu Hijo camino del combate que para la vida estaba señalado. Juzga si en esa situación Él no está ya más muerto que vivo.*

*-La Madre de Dios: ¡Ay de mí! ¿Qué veo? Hijo mío, de estirpe divina. ¡Te arrastran las manos de esos criminales y lo soportas! Te conducen a las cadenas y por tu propia voluntad te diriges hacia ellas, tú que eres quien libra de sus cadenas al linaje de los encadenados...”<sup>1</sup>.*

Aún más elocuentes, si cabe, resultan las palabras de uno de los evangelios apócrifos, el *Evangelio de Nicodemo* o *Actas de Pilato*. Al comienzo de su capítulo X (recensión B de Tischendorf) esta fuente informa que:

*“Juan, al principio, iba siguiendo el triste cortejo, pero luego se fue corriendo a toda prisa para dar cuenta a la Virgen de lo que pasaba, pues se encontraba ignorante de ello. Al oír la Virgen el relato, quedó transida de dolor y se fue enseguida, acompañada por Juan y Marta, María Magdalena y Salomé, a la Calle de la Amargura. Al ver la comitiva, preguntó a Juan cuál era su Hijo. Él se lo señaló, diciéndole que era el que llevaba la corona de espinas, y las manos atadas. La Virgen, que divisó a Jesús, cayó desmayada hacia atrás y estuvo bastante tiempo en el suelo. Cuando se reanimó, comenzó a prorrumpir una serie de estremecedoras exclamaciones y a golpear su pecho. Los judíos, al ver este espectáculo, quisieron alejarla; pero María permaneció firme junto a su Hijo”.*

Precisamente es ésta la fuente para tantas representaciones plásticas, e incluso ceremoniales, del misterio del Encuentro en la Calle de la Amargura que nos ocupa.

<sup>1</sup> SÁNCHEZ HERRERO, J., “La devoción a Jesús llevando a cuestas su cruz o la devoción al Nazareno” en: VV.AA. *Nazarenos de Sevilla*, t. I, Ed. Tartessos, Sevilla, 1997, pp.13-14.

<sup>2</sup> DE SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, BAC, 1956, t. 148, p. 447.

## LA CEREMONIA EN LA HERMANDAD DEL SILENCIO

**L**a liturgia de la Iglesia se desarrolla durante la Edad Moderna en terrenos de difícil comprensión para el pueblo. El latín de los ritos sacramentales se convierte en un lenguaje ininteligible para una población fundamentalmente analfabeta.

Pero Trento deja una puerta abierta para solventar este problema: el valor de las imágenes, el arte, la teatralidad, la escenificación... hasta convertirse en un auténtico teatro litúrgico, de alto valor didáctico, con el que los fieles conseguirán conocer el mensaje.

Un montaje escénico adecuado, el sacerdote en el papel de narrador, actores que interactúan con las imágenes sagradas, la música sacra en voces corales, saetas o pregones y la heterodoxa riqueza de los evangelios apócrifos, entre otros aspectos, dibujan tales dramas litúrgicos de los que el pueblo entiende el mensaje, lo comprende y se estremece.

Así, son ejemplos de ello los autos sacramentales, referidos a la Eucaristía, las ceremonias del Descendimiento en las Cofradías de la Soledad o la “Ceremonia de la humillación” en las Hermandades nazarenas<sup>3</sup>. Su nombre, que puede resultar curioso, se refiere a las reverencias que hacen los pasos, reverencias por tanto ante Dios, sin ningún matiz despectivo como pudiera parecer a primera vista.

En este contexto, a comienzos del siglo XVIII, comienzan estas ceremonias en las que, para Romero Gutiérrez, “*La Procesión del Viernes Santo es la escenificación dramática de la Pasión de Jesús, estando representados todos los trances y momentos, desde el prendimiento en el huerto hasta la muerte de cruz*”<sup>4</sup>.

En su historia de la Hermandad del Silencio, García de la Concha apunta: “...se establecía desde ese año (1761) que había de hacerse la ceremonia llamada de la ‘Humillación’, consistente en que, al llegar a la plaza del Duque, al regreso de la Cofradía, debía de pararse el ‘paso’ de Jesús Nazareno con las parejas de cirio de su acompañamiento, y aguardar la llegada del ‘paso’ de Virgen. Una vez colocados uno frente al otro, el palio debía de hacer tres

<sup>3</sup> ROMERO GUTIÉRREZ, V., Conferencia “La ceremonia de la Humillación en las Hermandades de Jesús Nazareno”, pronunciada en la Iglesia de San Antonio Abad de Sevilla el 23 de febrero de 2018, organizada por la Hermandad del Silencio.

<sup>4</sup> ROMERO GUTIÉRREZ, V., *La ostensión de la seña*, Sevilla, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2009, pp. 21-22.



*inclinaciones hacia adelante, reverencia o humillaciones de la Madre para con su Hijo. Juntos los dos pasos, flanqueados por las filas de nazarenos... llegaban hasta la puerta del Convento, donde hacían su entrada*<sup>5</sup>.

Como una realidad asentada en la Estación penitencial, este rito queda recogido las Reglas de la Hermandad, rubricadas el quince de septiembre de 1768:

*“Proseguirá la estación de ida y vuelta por las calles acostumbradas hasta que en su regreso se llegue a la entrada del sitio de la Campana: desde aquí no se ha de tomar sobre la izquierda para salir a la Plaza del Duque (por dejar esta embocadura libre al tropel de la Gente que con precipitación cortava y desordenava la Procesión y embarazaba la salida de los Pasos en un parage tan estrecho desaseado y de mal huello) sino se volverá por la derecha siguiéndose por la Calle de Santa María de Gracia y tornando por la delante de la del Carpio a buscar la citada Plaza; se tomara hacia San miguel eligiendo el mejor pasaje del arroyuelo que allí se forma para ir a dar en la esquina de la casa de Medina Sidonia que mira al sententrion // donde se volverá la Cara al sur y se caminará por dicha hazera hasta llegar a la calle de las Armas, y entrar en nuestra Casa, permitiéndose que en dicha Plaza, se quiten la vocinas a las trompetas, y no antes: Luego que N. P. Jesús Nazareno haya llegado a la citada esquina de la Casa del Duque del lado de la Yglesia de San Miguel se parará el Paso con sus Doze Nazarenos de Cirios, y los tres Ofiziales que van delante de él y sin detención proseguirán andando la Hermandad pasando por los lados de este paso los Cofrades de la Virgen Nuestra Señora con la zera blanca en seguimiento del Senatus, y al mismo tiempo cuidarán los Señores Diputados de Gobierno que Nuestra Madre Santíssima de la Concepción desde que saliendo a la Plaza de vista a su Amantísimo Hixo Jesús haga á proporcionadas distancias compartiendo el terreno en dos mitades tres mobimientos de humillación reverente con el mayor sosiego y seriedad porque si se apresurase el Paso y no tubiesen lugar los Hermanos de adelantarse se desordenaría la Procesión que la última inclinación deve*

<sup>5</sup> Archivo de la Hermandad de Jesús Nazareno de Sevilla (AHJNS), Libro de acuerdos de 1728-1777, Fol. 178 y Leg. XIV. Citado por GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Estudio histórico institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla*, Caja de ahorros provincial San Fernando, Sevilla, 1987, p. 77.

*ser quando lleguen a juntarse los dos amantísimos corazones del hijo del eterno padre y Madre de los Pecadores en cuya ocasión hará el del señor otro igual movimiento por un corto espacio de tiempo durante el qual se habrán puesto en la línea de la derecha al lado de N.P. Jesús todos sus doce Cirios, y en la de la izquierda los doce de Nuestra Madre é irán desde este punto unidas las dos Santas Imágenes tomando los cinco Oficiales y el Reverendísimo Señor Comendador el frente de ambos Pasos en sus respectivos lugares hasta entrar toda la Cofradía formada en su casa<sup>6</sup>.*

A mediados del siglo XIX Félix González de León y José Bermejo recuerdan la ceremonia, ya desaparecida, en sus respectivas obras. El primero de ellos escribe en 1852:

*“Al volver la cofradía todos los años a su casa por la mañana y al llegar el paso del Señor al sitio de la Campana se paraba, y el Sin Pecado con todo el acompañamiento que venía con el paso de la Virgen seguía con la Señora por la calle de Santa María de Gracia a salir por la calle del Carpio a la plaza del Duque, y girando hacia la parroquia de San Miguel, venían a situar el paso en la esquina de la calle de las Palmas. Al mismo tiempo salía el paso del Señor por la Campana, y venía a situarse a la esquina de la Calle de las Armas frente al de la Virgen, quedando la Hermandad en dos filas ocupando el largo de la plaza; entonces se hacía lo que llamaban la humillación [...], y se juntaban las dos imágenes en medio de la plaza desde donde entraban juntas en su capilla, ceremonia que en aquellos tiempos era devotísima, y a la que concurría un inmenso pueblo [...]*<sup>7</sup>.

Tres décadas más tarde Bermejo refleja en sus *Glorias religiosas de Sevilla* comenta:

*“Las reglas de esta Hermandad disponen la práctica de una antigua ceremonia, llamada Humillación, la cual debía tener lugar en la plaza*

<sup>6</sup> AHJNS, Reglas de 1768. Folios 25 y 26. Citado por ROMERO GUTIÉRREZ, Vicente, Conferencia citada.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1852

*del Duque, al volver la Cofradía á su Iglesia. Para este fin, regresaba la procesión por la calle de Santa María de Gracia, la llamada ahora de Tarifa, y plaza del Duque, por delante de la puerta de San Miguel; y al llegar el paso del Señor á la esquina de la calle de las Palmas, se paraba con los doce nazarenos de cirio que lo acompañaban. Seguía adelante el cuerpo de hermanos del paso de la Virgen; mas en el momento que la Santísima Virgen entraba en la dicha plaza y daba vista á su amantísimo Hijo, hacía tres movimientos de humillación reverente, á proporcionadas distancias, hasta acercarse al paso del Señor, el que hacía otro movimiento igual. Juntos entonces los dos pasos, y colocados los nazarenos del Señor á la derecha, y los de la Virgen á la izquierda, seguía de este modo la procesión hasta su Iglesia [...]»<sup>8</sup>.*

La ceremonia de la Humillación se convirtió en un signo de identidad de las Hermandades nazarenas al extenderse a las filiales. En su iconografía el rito cobraba auténtico y completo sentido. Pero la acogida popular de este tipo de ceremonias llevó a otras hermandades con misterios pasionales diferentes a emular el encuentro de los pasos de Cristo con sus respectivos pasos de Virgen.

A mediados del siglo XIX González de León recoge una ceremonia semejante que pervivía en la Hermandad de la Macarena, indicando que eran ritos muy comunes: “*Conserva todavía esta cofradía una costumbre que tenían muchas. Esta se llama la humillación; a que se reduce a que cuando vuelve a su iglesia por la mañana, sale al campo de la Macarena y colocan los dos pasos, uno frente del otro y vienen a juntarse al centro haciéndose cortesías, y en juntándose, vienen unidos entre los vivos del pueblo hasta llegar a su capilla.*”<sup>9</sup>.

Por otra parte, Isidoro Moreno recuerda sobre la Hermandad de “Los Negritos” en el siglo XVIII:

*“La cofradía de los negros, en su salida del Viernes Santo [...] continuó entrando y saliendo en la ciudad por la Puerta de Carmona [...] Antes de la entrada se realizaba la ceremonia de la “humillación”, como hacían también otras hermandades en la época [...]. Consistía la ceremo-*

<sup>8</sup> BERMEJO Y CARBALLO, J., *Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *op. cit.*

*nia en que, antes de entrar en la capilla, se detenía el paso del Cristo volviéndose hacia el de la Virgen y este se acercaba a aquél, por entre el cuerpo de nazarenos, haciendo tres reverencias o “humillaciones”, a la última de las cuales respondía el Señor con otra, realizándose a continuación la entrada, juntos ambos pasos, es de suponer que entre el entusiasmo general de cuantos presenciaban el ritual de los saludos de la Madre al Hijo muerto y de éste a aquélla”<sup>10</sup>.*

## EL FIN DE LA CEREMONIA EN SEVILLA

**P**ero esta ceremonia toca a su fin en Sevilla en 1780 por varios motivos. A primera vista parece que un conflicto de paso con la Hermandad del Gran Poder pudo terminar con ella. Así lo refiere González de León: “Esta costumbre duró hasta el año de 1779, que la hermandad acordó suprimirla, porque la Cofradía del Gran Poder principió a salir de madrugada, y como venía detrás, se la hacía detener y causarla perjuicio”<sup>11</sup>. Bermejo reitera la situación: “Esta ceremonia tuvo lugar hasta el año de 1779, según D. Felix Gonzalez de León, el que la describe con alguna variedad de lo preceptuado en la regla [...]”<sup>12</sup>.

Quizá se podría haber buscado alguna alternativa para conservar una ceremonia tan importante en la estación penitencial durante todo el siglo XVIII. Sin embargo las corrientes culturales de la Ilustración<sup>13</sup>, tan influyentes durante todo el siglo, darán el tiro de gracia a su celebración.

Este tipo de manifestaciones populares son cuestionadas y los sacerdotes comienzan a tener dudas sobre su celebración, que irán abandonando progresivamente. Aunque no fuera el caso de esta ceremonia de la humillación, otros actos de religiosidad popular eran muy criticados por las nuevas corrientes, como ha visto Julio Mayo:

“[...] En la segunda mitad del siglo XVIII, los más críticos con estas instituciones (las hermandades) tildaban a las procesiones de ser unas

<sup>10</sup> MORENO, I., *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad*, Universidad, Sevilla, 1997, p. 197

<sup>11</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *op. cit.*

<sup>12</sup> BERMEJO Y CARBALLO, J., *op. cit.*

<sup>13</sup> SÁNCHEZ MANTERO, R., “La Iglesia en el siglo de las Luces” en: VV. AA., *Catálogo de la exposición “Magna Hispalensis”*, Sevilla, 1992, pp. 408-449, pp. 407-430.

*fiestas mundanas que habían quedado reducidas a unos espectáculos ‘llenos de vicios e irreligión’, muy lejanas del verdadero objeto de su instituto, en las que el centro de atención de aquel remedo teatralizado lo protagonizaban ya la pomposidad de los cortejos [...]’<sup>14</sup>.*

En el último tercio del siglo XVIII, el gobierno de Carlos III emprenderá reformas para el control de los abusos y desórdenes en las procesiones, que en muchos casos cayeron en saco roto.

A pesar de todo, la ceremonia se mantuvo en la mayor parte de las hermandades filiales. Romero Gutiérrez apunta al ochenta por ciento de ellas, aunque con la guerra civil (1936-1939) apenas quedó en un veinte por ciento de hermandades.

Hoy se mantiene en algunas, pero no en su versión completa. Sólo en la provincia de Sevilla, quedan recuerdos de la ceremonia de la Humillación en Aguadulce, Alanís, Alcalá de Guadaíra, Alcalá del Río, Marchena, Badolatosa, Cazalla de la Sierra, Martín de la Jara, Constantina, Espartinas, Guadalcanal, Herrera, Las Cabezas de San Juan, La Campana, Mairena del Alcor o La Roda de Andalucía<sup>15</sup>.

## EL ANTIGUO RITO

**R**omero Gutiérrez ha reconstruido el antiguo rito con los testimonios conservados en Alcalá de Guadaíra, Las Cabezas de San Juan y Marchena. Como hermandades filiales, debieron tener un modelo común, con pregones y ceremonias iguales que con el devenir de los tiempos se fueron modificando, alterando y perdiendo en algunas de sus partes.

El acto se celebra entre la madrugada y el amanecer del Viernes Santo, ámbito temporal de las hermandades nazarenas. Del primitivo título de la “humillación” evolucionan a otros nombres como “El Encuentro” o “El Calvario” en Alcalá de Guadaíra, “El Mandato” en Marchena, “El Sermón” en

<sup>14</sup> MAYO RODRÍGUEZ, J., “Fracaso de las reformas ilustradas en las procesiones de Semana Santa: casuística en algunos pueblos de Sevilla (1769-1834)”, en: RODA PEÑA, José (Dtor.), *Actas del XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2010, p. 51.

<sup>15</sup> Recientemente se ha reunido un grupo de ellas para dar a conocer sus formas de celebración, pensando en formar una confederación de hermandades nazarenas singulares. Vid. Redacción, “Encuentro de hermandades nazarenas de la provincia en Alcalá” en: *Periódico ‘La Voz de Alcalá’*, nº 509, 1-15 noviembre 2019, p. 22.

Las Cabezas de San Juan o “Los Pregones” en La Puebla de Cazalla.

Llama la atención la escasez documental sobre el contenido de la ceremonia, pues tan sólo se conserva alguna referencia en las Reglas de la Hermandad, como ya vimos. No se ha encontrado nada en Archivo Arzobispal sobre el asunto.

Entre las posibles fuentes teológicas para fundamentar la ceremonia podría estar la *Historia sagrada de la Pasión Nuestro Redentor* (1570), escrita por el poeta y sacerdote murciano Diego Ramírez Pagán (1524-1562), y la *Historia de la Sagrada Pasión* (1620), del sacerdote Luis de Palma<sup>16</sup>.

La ceremonia comienza con la intervención del sacerdote, una figura principal que hará una exposición doctrinal antes de cada pregón para justificarlos. El primero de los pregones es el “Pregón de la traición de Judas”, al que seguirán las palabras del sacerdote sobre lo ocurrido en el Huerto de los olivos, y a continuación el “Pregón de la Confortación”.

El “Pregón del Prendimiento” antecede a la escenificación del prendimiento con la participación de soldados, judíos u otros, como hoy mantiene Alcalá de Guadaíra. El recuerdo de la presentación al pueblo antecede al “Pregón de Pilatos” o “de la Sentencia”, llamado popularmente “el pregón malo”, seguido del “Toque de la Sentencia”. Le seguirá el “Pregón del Ángel” o “Pregón de Dios Padre” llamado el “pregón bueno” por los fieles.

El sacerdote continúa con su narración recordando la carga de la cruz y las tres caídas, que se escenifican con la inclinación del paso del Señor, como conserva Marchena y Las Cabezas de San Juan.

El momento culminante de la ceremonia lo protagoniza San Juan que, a menudo en paso aparte, va a avisar a la Virgen, escenificación del Encuentro, primero con Jesús y después con su Madre. Con la Virgen ante Jesús estamos ante el elemento principal y central de la ceremonia de la humillación.

Se conservan testimonios de estos encuentros en Utrera (hoy perdido), La Roda de Andalucía, Casariche, el Viso del Alcor, Constantina, Villanueva de los Infantes, Alcalá del Río, Rota, Ceuta, entre otros. Sánchez Herrero, subraya sobre este momento: “*Parece lógica la impaciencia de una madre que corriera hacia su hijo apenas supo las noticias de aquella mañana*”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> ROMERO GUTIÉRREZ, V., Conferencia citada.

<sup>17</sup> SÁNCHEZ HERRERO, J., “La devoción a Jesús llevando a cuestras su cruz o la devoción al Nazareno”, en: VV. AA., *Nazarenos de Sevilla*, t. 1, p. 19.

Tras el Encuentro, participa la Mujer Verónica, para limpiar el rostro de Jesús. Podía ser representada por una imagen o por una joven, como aún ocurre en Marchena o Mairena del Alcor. La ceremonia termina con la llegada al Calvario y la bendición de Jesús, conservada en Marchena con su Imagen articulada.

## LA CEREMONIA EN ALCALÁ

**C**omo hemos dicho, estos ritos de la Hermandad del Silencio pasarán a las hermandades filiales. Romero Gutiérrez nos indica: “[...] No debemos perder de vista la evolución de la Hermandad matriz sevillana, pues su estilo y decisiones iban marcando las pautas de comportamiento en las Hermandades filiales [...]”<sup>18</sup>.

Se desconoce el comienzo de la ceremonia en Alcalá, especialmente el aviso de San Juan y el encuentro de la Virgen con Jesús. Romero Gutiérrez establece dos posibilidades: “desde que se incorporaron los pasos en torno a 1730; o desde que la Hermandad del Silencio, matriz de la alcalareña, aprobó en 1761 el reglamento de ordenación de la estación de penitencia donde se establecía por vez primera que a partir de ese año habría de celebrarse la ceremonia de la humillación [...]”<sup>19</sup>.

Hacia 1833, el Padre Flores, historiador indispensable para la historia alcalareña, recuerda:

*“Se estableció por la nueva regla [1803] [...] según la loable costumbre y antigua de esta cofradía, el Viernes Santo haga su acostumbrada procesión con la santa Imagen, saliendo a las dos de la madrugada, yendo al monte Calvario, en donde se predicará, quedando a arbitrio de la hermandad si también se ha de predicar en la Iglesia antes de salir. Se predica en efecto sermón de Pasión en la Iglesia hasta el paso de salir Jesucristo con la cruz de casa de Pilatos; sala entonces la cofradía y los predicadores hacen algunas exhortaciones en medio de la estación; suben hasta la callejuela del Monte y bajando hasta el puente, se dirigen*

<sup>18</sup>ROMERO GUTIÉRREZ, V., *Jesús de Alcalá*, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2005, p. 58.

<sup>19</sup> Ídem.

*al Calvario; es mucha la ternura y devoción de las almas cristiana en estos sitios, especialmente cuando empieza el Señor a pasar por el puente y subir al monte; en éste se predica o concluye el sermón de pasión, y en su intermedio se hace la humillación, o sea representación con las imágenes de Jesús, su Santísima Madre y San Juan Evangelista del encuentro en la calle de la Amargura y despedida para ir a padecer*<sup>20</sup>.

*“[...] En la Cofradía de Jesús Nazareno de Santiago, se trató de la (estación) que hace a este monte el Viernes Santo por la mañana, la humillación y sermón que se predica; de manera que aquí se ven los actos más tiernos y fervorosos de devoción, siendo al mismo tiempo el sitio más ameno y delicioso, particularmente desde su altura*<sup>21</sup>”.

Esos actos, en palabras de Vicente Romero, “[...] se desarrollaban en el centro del monte, a continuación los tres pasos ascendían a la puerta de la ermita y se colocaban junto al púlpito superior conmemorando la crucifixión y muerte de Jesús, mientras un sacerdote completaba el sermón [...]”<sup>22</sup>. Los púlpitos recordaban un antiguo Vía Crucis, cuyas estaciones se marcaban con estas construcciones, algunas de ellas convertidas posteriormente en púlpitos.

La ceremonia era presidida por las Imágenes Titulares de la Hermandad en pequeños pasos de andas con canastillas, conocidos como “pasos de monte”, que facilitaban la escarpada subida. La imagen del Nazareno ha sido relacionada con trabajos de Felipe de Ribas. Las dos primeras, San Juan y Nazareno, desaparecieron en el incendio de la parroquia en julio de 1936, mientras que la Virgen, mutilada y desfigurada, fue restaurada y respuesta al culto, aunque finalmente fue sustituida en 1940<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> FLORES, L. J., *Memorias históricas de la Villa de Alcalá de Guadaíra*. Alcalá de Guadaíra, 1833, Cuaderno III, cap. I.

<sup>21</sup> FLORES, L. J., *op. cit.*, Cuaderno III, cap. VIII.

<sup>22</sup> ROMERO GUTIÉRREZ, V., *Jesús de Alcalá*, *op. cit.* p. 58

<sup>23</sup> RUIZ PORTILLO, E., *La parroquia de Santiago el Mayor de Alcalá de Guadaíra. Estudio histórico-artístico*, Diputación, Sevilla, 2011, p. 78.



## EL RITO ALCALAREÑO EN LA ACTUALIDAD

**L**os acontecimientos que se celebran al amanecer el Viernes Santo en Alcalá de Guadaíra forman parte de los rasgos definitorios de la Semana Santa alcalaresa y es uno de los signos de identidad de la ciudad.

Los Titulares fueron repuestos tras las pérdidas de 1936 por Antonio Illanes Rodríguez para Jesús Nazareno (1938) y San Juan Evangelista (1942), y Sebastián Santos Rojas para la Dolorosa del Socorro (1940)<sup>24</sup>. Por ello, tras el paréntesis bélico, en 1942 se recuperó la antigua ceremonia.

Con la evolución que le han dado casi tres siglos de historia, hoy el rito mantiene intacto el valor pedagógico de recordar y conmemorar la Pasión y Muerte de Cristo. El sacerdote, con sus intervenciones en forma de pequeños sermones, va explicando todo cuanto ocurre ante los ojos de los fieles. Presenta el rito y lo llena de sentido religioso y litúrgico. Traemos a este Congreso la versión más actualizada de la celebración<sup>25</sup>.

Los primerísimos rayos de la luz del amanecer del Viernes Santo dan azul al cielo alcalaresa, lo que marca el momento exacto para el “prendimiento” que se produce cuando el paso de Jesús Nazareno se encuentra bajo el puente-viaducto del antiguo tren alcalaresa, y está a punto de cruzar el puente de origen romano que lleva su nombre. “*Un puente sobre otro puente...*” reza la antigua saeta. Hasta tres veces intentará avanzar el paso para continuar su camino, cortado por el capitán romano de los “judíos” al grito de: ¡Prendedlo ahí!

Apresado y custodiado por los soldados que forman la “judea”<sup>26</sup>, continúa su camino. La cofradía alcanza poco después la explanada del monte Calvario, y los tres pasos se sitúan en los extremos de este lugar, que queda rodeado por los negros nazarenos vistiendo la túnica y el antifaz, y portando sus faroles e insignias.

El espacio natural se hace lugar sagrado, espacio sacralizado en el que se desarrolla el acto. Ante el paso de Jesús Nazareno los judíos revolean la bandera, y al terminar se canta la primera saeta:

<sup>24</sup> *Ídem*, p. 101-109

<sup>25</sup> Archivo de la Hermandad de Jesús Nazareno de Alcalá de Guadaíra (AHJNAG), *Sermón del Calvario*, Alcalá de Guadaíra, 2019.

<sup>26</sup> ROMERO GUTIÉRREZ, V., *La ostensión de la seña*. Sevilla, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2009.

*Entre juncos hay una fuente.  
Un carpintero cortó  
una cruz pesada y fuerte,  
y al Calvario la llevó  
ese Cordero inocente.*

Finalizada la saeta, el sacerdote director espiritual de la Hermandad, desde uno de los púlpitos conservados en el monte, comienza sus primeras palabras referidas a Jesús Nazareno y a cuanto supone esta ceremonia del Calvario:

*“Queridos Hermanos, en esta mañana del Viernes Santo, como cada año, venimos a este Monte Calvario alcalareño a encontrarnos con Nuestro Padre Jesús Nazareno. Subimos hasta aquí con un puro deseo en nuestros corazones: queremos acompañar a Jesús, queremos seguir a Jesús, queremos manifestar nuestro amor a Jesús. Él es nuestro y nosotros somos suyos: ¡Jesús de Alcalá! y ¡Alcalá de Jesús! Este tributo de fe y amor nos ha movido a estar junto a Jesús Nazareno durante toda esta madrugada. Revivimos así su camino de pasión y muerte en Jerusalén. Subir aquí con Jesús para, místicamente, subir con Él a la cruz. ‘La Cruz al Calvario llevaste por mí’; Jesús, la Judea ya te prendió en el puente y el Guadaíra dejó de ser espejo por un instante. Nuestro río ocultó su rostro para no ver con dolor el Tuyo, injuriado, lacerado, torturado. ¡Ese tu rostro, reflejo de la gloria! El pajineta convocó al escarnio, la Bandera llamó a la burla y al desprecio, pero solo encontraron el silencio y el dolor de este pueblo que te ama y te adora: Tú eres nuestro Jesús, Tú eres el Señor de Alcalá. Tú eres Dios. Estos sentimientos son nuestros, heredados de nuestros padres, de nuestros abuelos, de nuestros mayores. Esta es expresión de nuestra fe. Ella nos ha movido a subir a las faldas de este Monte Santo, al Calvario de Alcalá, a fin de que Alcalá entera en sus hijos se haga Calvario de devoción y amor. ¡Oh, Jesús Nazareno, buen Jesús!, te pedimos fuerza y luz que sostenga y alumbre nuestra fe, que tantas veces se tambalea y corre el riesgo de apagarse por las contradicciones de esta vida. Sostennos Tú con tu poder para vivir con fe cristiana el resto del año, con todos sus días de lucha y oscuridad”.*

Tras esta introducción y primera invocación continúa la saeta de Alcalá:

*Ya te suben a ese cerro  
con el maero cargado  
y la cara ensangrentá  
de los martirios tan grandes  
que los judíos te dan.*

Es entonces cuando el sacerdote recuerda a San Juan y su encuentro con Jesús:

*“San Juan fue el único testigo directo de la Pasión del Señor. Mientras los demás discípulos desertaron; él, observaba con horror cuanta injusticia y cuanta violencia se ejercía sobre Jesús Nazareno. San Juan Evangelista, el discípulo amado, no quiere abandonar al Maestro, no quiere abandonar al Amor. ¡Que se levante el Paso de San Juan y vaya a su encuentro al encuentro de Jesús! Antes, Jesús le había buscado a él y, ahora, en el Calvario, él va en busca del Maestro hasta encontrarlo, no quiere perderlo, está decidido a acompañarlo hasta su terrible muerte en la Cruz”.*

Tras estas palabras, se levanta el paso de San Juan que se dirige al encuentro del paso de Jesús. Es la primera de las llamadas popularmente “Carreritas de San Juan”<sup>27</sup>. Mientras, suena esta saeta:

*San Juan, Discípulo amado,  
mira cómo va Jesús  
con espinas coronado,  
y cargando con la cruz  
por Pilatos sentenciado.*

El Paso de San Juan llega ante el Señor y realiza dos reverencias al Paso que permanece con los zancos en el suelo. Cuando finaliza la reverencia, continúa el sacerdote:

---

<sup>27</sup> En otros lugares las “carreritas” se refieren al anuncio gozoso del Apóstol y Evangelista en la mañana del Domingo de Resurrección.

*“El Discípulo que se convirtió en Apóstol será el mensajero de dolor ante María. La prisa le embarga porque quiere consolar a la Madre del Socorro, dolorida, afligida, sin aliento, por el camino del Calvario. “A Ti una espada de dolor te traspasará el alma”. La profecía se ha cumplido con creces. San Juan, Discípulo amado, ¡date prisa!, corre en busca de María, dale la triste nueva, bríndale tu consuelo, o mejor, refúgiate en su Socorro. Comparte con Ella pena y amargura, pero sobre todo fe y esperanza. Aligera el paso San Juan y acompaña a nuestra Madre del Socorro hasta aquí, llévala al encuentro de su Hijo y conviértete tú en el suyo. Busca a María por el Camino del Calvario, donde Jesús va a entregar su vida en rescate por todos.*

El paso de San Juan se gira en busca del Paso de la Virgen, y se escuchan esta antigua saeta:

*Corre San Juan y apresura  
y dale el parte a María  
que al Hijo de sus entrañas  
le van a quitar la “vía”  
en esta oscura montaña.*

El Paso de San Juan se encuentra con el de la Virgen que se levanta en ese momento. Ambos se hacen tres reverencias. Mientras el paso de San Juan regresa a su lugar, el paso de la Virgen comienza a avanzar hacia el de Jesús. El sacerdote exclama:

*“Al oír la Virgen el relato de San Juan, quedó transida de dolor y se fue en busca de Jesús. María, ahora la espada de dolor traspasa tu corazón de Madre. Acude junto a Jesús, porque solo tu dulce mirada podrá consolar a tu Hijo. “No me llaméis Noemí, es decir, Dulce, llamadme Mara, es decir Amargura”; pues ciertamente no hay dolor como tu dolor. Cuando María vio la comitiva con los tres condenados, preguntó a Juan que cual era su hijo. Él se lo señaló diciendo que era el que llevaba la corona de espinas y la cruz a cuestas.”*

Y continúa la saeta:

*Cuando la Virgen escuchó  
los tres golpes del martillo,  
a San Juan le preguntó  
¿cuál de los tres es mi Hijo  
que no lo conozco yo?*

El Paso de la Virgen se encuentra con el de Jesús y se hacen las tres reverencias, recuerdo de la “humillación”. Tras éstas, el Paso de la Virgen regresa a su lugar mientras el sacerdote dice:

*“En ese cruce de miradas, tu corazón de Madre ha reventado de dolor. Han brotado de tus ojos dos ríos de lágrimas, y de tu garganta un gemitido desgarrador: ¡Hijo! Porque en tus entrañas de Madre, se han hecho un nudo tus dolores, sus heridas y su jadeo de muerte. Tu Hijo, Madre, es el más ensangrentado, el peor tratado, el más martirizado, ese que cae, el que no conoces. Ese varón de Dolores que se ha parado y te mira con ojos vidriosos. No puede hablar, ni tú tampoco. ¿Qué os podéis decir? Madre del Socorro. Este cuarto dolor parece ya insuperable. Te has ido detrás de Jesús, que lentamente camina, cayendo y levantándose. Eres nuestro ejemplo y nuestra guía en la marcha. Socórrenos también con tu mirada en este caminar de todos los días y no dejes de mirarnos, aunque no seamos dignos de Jesús. María llora en silencio, sufre en silencio, aceptando la voluntad del Padre. Se une al Sacrificio de su Hijo Sacerdote. Padece místicamente lo que Jesús sufre. Es la primera Redimida que completa en su carne lo que falta a la Pasión de Cristo, que hace nuevas todas las cosas. En el Calvario, Cristo es despojado de sus vestiduras y clavado en una Cruz. Despreciado, humillado, maltratado, torturado, olvidado por todos. Cristo muere en la cruz. “Todo está cumplido”. Se ha hecho la voluntad del Padre. Misteriosamente, su muerte es vida, su cruz es gloria para todos. Sus heridas nos han salvado.”*

Suenan a continuación dos saetas:

*En el Calvario se oía  
el eco de un moribundo  
que en su lamento decía*

*me encuentre solo en el mundo  
ampárame, Madre mía.*

*Se rasgó el velo del templo  
y la luna se eclipsó,  
temblaron los elementos  
se salió el mar de su centro  
cuando expiró el redentor.*

Mientras, se levanta la Cruz de Guía, y los tramos de nazarenos empiezan a descender por el acceso al monte. El sacerdote concluye:

*“Jesús Nazareno, Tú que has dado la vida por nosotros, ayúdanos a vivir mejor el Evangelio, a hacerlo alma de nuestra vida y vida de nuestra alma. Enséñanos a amar como Tú amaste, porque el cristiano no tiene otra Ley ni otro Mandamiento: amar a Dios en los hermanos y amar a los hermanos por Dios. Que con tu fuerza arranquemos de nuestra vida la cizaña del odio, del egoísmo, del orgullo, de la envidia. Que con tu amor sembremos esperanza, fraternidad, generosidad, para transformar este mundo nuestro, del que tanto nos quejamos, en Reino de Dios. Enséñanos a cargar con nuestra cruz de cada día, y a hacerlo con confianza en Ti, Maestro bueno, porque Tu nos ayudas, porque Tu no nos dejas solos. Asiste a tu Iglesia, tu Esposa santa, la que camina en Alcalá, la Iglesia universal. Que sea fiel a su misión, y nosotros con ella, de vivir y anunciar el Evangelio hasta en los confines del mundo. Te pedimos, Jesús de Alcalá, por el bienestar de tu pueblo. Que todos los que aquí vivimos y trabajamos podamos tener lo suficiente para hacerlo con dignidad. Despierta en nosotros sentimientos de solidaridad y justicia, porque Tu nos enseñaste que todos somos hermanos. Jesús Nazareno, míranos con ojos de misericordia, pues deseamos amarte y servirte más cada día, concédenos que seamos humildes de corazón y sepamos recibir de tus benditas manos, el don de la paz y la unidad, tú que vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.”*

Tras sus palabras suena el canto “Señor de las Cimas”, interpretada por la Coral Polifónica de la Hermandad. El cerro vuelve a quedar desierto, y la cofradía continúa su recorrido de regreso al templo.

## ANTROPOLOGÍA DE LA CEREMONIA

**H**ay un elemento sobre esta celebración que no debemos olvidar para dejar una visión lo más amplia posible. Nos referimos a una visión antropológica del acto<sup>28</sup>. Destaca en este sentido el mantenimiento de la tradición. Los alcalaños, y especialmente los miembros de la Hermandad, juegan el papel principal en la celebración. Podemos apuntar los sentires presentes en ese contexto:

- nazarenos, costaleros, acólitos, hermanos de la cofradía, que acompañarán a sus Imágenes en una estación de penitencia marcada por la expresión de su fe cristiana y su adhesión total a Cristo y su Iglesia.
- mujeres descalzas, que, tras el paso del Señor, caminarán toda la noche en cumplimiento de promesas, manteniendo la tradición heredada de sus madres y abuelas... Llama la atención por ello la aparición de niñas y jóvenes acompañantes de sus familiares, que aseguran el relevo.
- la “Judea”, grupo de judíos y romanos, protagonistas a cara descubierta del rito del Calvario y del continuo “revoleo” de la bandera, esperado ansiosamente por los alcalaños. Con atavío y funciones distintas, las motivaciones del grupo son hoy en día idénticas a la del resto de hermanos de la cofradía.
- Pueblo, que espera la salida y lo acompaña en todo su discurrir, sintiéndose conservador de una tradición escrita en lo más hondo de su ser alcalaño. Con la misma inquietud, el pueblo contempla todo el rito del Calvario, con la necesidad (religiosa, tradicional...) año a año de seguir “subiendo al Calvario”.

Desde un punto de vista antropológico cada uno de ellos tendrá “su” Madrugá, “su” visión, “su” sentir, “su” experiencia...

También debemos destacar el lugar. El entorno en el que se celebra la ceremonia es un marco incomparable. No se eligieron calles ni plazas del pueblo, ni siquiera los alrededores de ningún gran templo, tan sólo una antigua ermita. La ceremonia se celebra en una orografía lo más semejante posible al monte de Jerusalén donde Cristo muere.

---

<sup>28</sup> RUIZ PORTILLO, Enrique, “Una visión antropológica de la Semana Santa alcalaña: el drama del Calvario”, en: *Boletín Calvario*, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2009, nº 72, p.24-26.

Es necesario que el cortejo abandone la ciudad para dirigirse a campo abierto, alcanzando así mayor veracidad en los actos que se rememoran y, a la postre, una identificación con la Creación de Dios Padre, remarcada en plena naturaleza, por el río Guadaíra, el parque Oromana y su pinar, testigos mudos y escenario activo de esta liturgia.

Afortunadamente el entorno natural se ha conservado intacto, manteniendo su función ininterrumpidamente. No existen en nuestro entorno más cercano –provincial, regional- otros ritos que alcancen en grado sumo esta relación con la naturaleza, pues las únicas celebraciones religiosas llevadas al campo serían las romerías, que en nada guardan relación con esta ceremonia.

## CONCLUSIÓN

**C**on estos elementos, el drama alcalareño del Calvario se hace merecedor de la admiración de cuantos lo contemplan y participan en él. Los hermanos de la Hermandad y los alcalareños, durante siglos, han mantenido, mantienen y mantendrán en el futuro, esta notoria seña de identidad del ser alcalareño, que tiene su momento culminante en el Encuentro de Jesús y su Madre, escena que nos reúne en este Congreso.

## Bibliografía

Bermejo Y Carballo, José, *Glorias religiosas de Sevilla*, Sevilla, 1882.

De Santos Otero, Aurelio, *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, BAC, 1956, t. 148.

Flores, Leandro José de, *Memorias históricas de la Villa de Alcalá de Guadaíra*, Alcalá de Guadaíra, 1833.

García de la Concha Delgado, Federico, *Estudio histórico institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla*, Caja de Ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, 1987.



**González de León, Félix**, *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1852

**González Núñez, Francisco Javier**, “Tradiciones y costumbres de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcalá de Guadaíra a inicios del siglo XIX”, en: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, y RUIZ FERNÁNDEZ, José (coords.), *Actas de las III Jornadas “La Religiosidad popular y Almería”*, Almería, 2004, p. 77-84.

**Mayo Rodríguez, Julio**, “Fracaso de las reformas ilustradas en las procesiones de Semana Santa: casuística en algunos pueblos de Sevilla (1769-1834)” en: RODA PEÑA, José (Dtor.), *Actas del XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2010, pp. 51-71.

**Moreno, Isidoro**, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad*, Universidad, Sevilla, 1997.

**Romero Gutiérrez, Vicente**, *Jesús de Alcalá*, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2005.

**Romero Gutiérrez, Vicente**, *La ostensión de la seña. Sevilla*, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2009.

**Ruiz Portillo, Enrique**, *La parroquia de Santiago el Mayor de Alcalá de Guadaíra. Estudio histórico-artístico*, Diputación, Sevilla, 2011.

**Ruiz Portillo, Enrique**, “Una visión antropológica de la Semana Santa alcalaíense: el drama del Calvario”, en *Boletín Calvario*, nº 72, Hermandad de Jesús Nazareno, Alcalá de Guadaíra, 2009, pp. 24-26

**Sánchez Herrero, José**, “La devoción a Jesús llevando a cuestras su cruz o la devoción al Nazareno”, en: VV.AA. *Nazarenos de Sevilla*, t. I, Ed. Tartessos, Sevilla, 1997, pp. 9-42.

**Sánchez Mantero, Rafael**, “La Iglesia en el siglo de las Luces” en: VV.AA. *Catálogo de la exposición “Magna Hispalensis”*, Sevilla, 1992, pp. 408-449.



El Encuentro de Jesús y su Madre, la Virgen del Socorro, en la mañana del Viernes Santo alcalaño.



La ceremonia en 1948, con la Virgen aún sin palio.



Los antiguos titulares en la mañana del Calvario, sobre pequeños pasos de andas.



Jesús Nazareno en el Calvario alcaireño, con la parroquia de Santiago al fondo, sede canónica de la Hermandad.



El Encuentro de San Juan con la Virgen del Socorro



Otra perspectiva de la ceremonia sobre el Monte Calvario



La judea acompañando a Jesús Nazareno



Los pasos de la Cofradía durante la ceremonia del Encuentro en el Monte Calvario, con la ciudad de fondo donde destaca la parroquia de Santiago y el Santuario de la Virgen del Águila.

# NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD DE PORTA VAGA DE CAVITE (FILIPINAS)

---

Valeriano Sánchez Ramos  
Carlos Villoria Prieto  
*Instituto de Estudios Almerienses*

## RESUMEN

**L**a talla de Nuestra Señora de la Soledad de Porta Vaga, tras la destrucción de su Ermita de Cavite, se encuentra actualmente en la iglesia de San Roque, en la misma ciudad de Cavite. La efigie cuenta con una larga trayectoria devocional que culmina cuando fue coronada el diecisiete de noviembre de 1978, siendo entonces de las pocas imágenes marianas de Filipinas que había recibido esta distinción canónica, mostrando la gran devoción que tenía en las islas. Dentro del reconocimiento fervoroso del que goza, su última muestra es reciente, pues el diecinueve de marzo de 2018 el Papa Francisco concedió oficialmente el decreto de coronación pontificia, cuyas celebraciones tuvieron lugar el dieciocho de noviembre de aquel año.

A pesar de la relevancia de esta imagen pasionista, son escasos los trabajos que refieren su historia, consistiendo, la mayoría de las veces, en referencias escuetas descontextualizadas que impiden conocer el transcurso de su devenir que, como se ha dicho, responde a la gran aceptación que tuvo, y tiene, entre el

pueblo filipino. Es pretensión de este trabajo desvelar su historia que responde al espíritu devocional inserto en el concepto que aglutina este congreso.

## LA PUERTA DE TIERRA DE CAVITE: PUERTA VAGA

**E**l puerto de Cavite está situado al suroeste de Manila. Se trata de una barra de tierra arenisca de 1,5 leguas de largo y 0,5 leguas de ancho, cuya importancia estratégica fue históricamente vital para la capital de las Filipinas. De hecho, todos los ataques a la ciudad hispano-asiática tuvieron a este puerto como primer objetivo, considerándose desde su primera época como pieza clave de la defensa de las islas, razón de más para que se invirtiesen elevadas cantidades en su mantenimiento.

Entre las principales fortificaciones de Cavite, se encuentra el fuerte de su nombre, que se empezó a construir en los primeros años del siglo XVII. Sus trabajos se sucedieron a lo largo de la primera mitad de la centuria, muchas veces sin tener un plan conjunto ni contar con una dirección eficiente, lo que repercutiría en su obras, que no siempre fueron efectivas<sup>1</sup>.

En este ámbito, y en el contexto constructivo del fuerte de Cavite, tras la destrucción holandesa de Porta Vaga el diez de junio de 1647, comenzaría a levantarse una nueva fortificación en la que se alzó la Ermita de Cavite<sup>2</sup>, que se situó en “el frente de tierra”, que era el lugar más expuesto. Era precisamente en esta estrecha parte por donde podía atacarse la plaza, razón por la que contaba con un foso, cubos y cortina y, dado que era muy indeleble, durante el siglo XVII se iría modificando poco a poco. Esta puerta de tierra pronto comenzó a denominarse Puerta Vaga [*fig. 1*].

La fortificación de Cavite siempre sufrió los embates marinos, lo que también conllevó que se arruinasen constantemente los flancos que miraban a la costa; considerándose, pues, una zona extremadamente débil. Esta fragilidad continuó en el siglo XVIII, ya que el mar era el gran enemigo del puerto de Cavite, debido a que éste robaba incesantemente terreno y comprometía su existencia.

<sup>1</sup> Con su consabido derroche de dinero. DIAZ-TRECHUELO SPINOLA, Lourdes, *Arquitectura española en Filipinas (1565-1800)*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1959.

<sup>2</sup> ALVARO OCÁRIZ, José Andrés, “Presencia vasca en la armada española”, en: *Revista Naval*, t. XXV 2017, p. 56.

Una de las zonas más afectadas en esta centuria fue la parte trasera del frente de tierra, pues en este estrecho istmo, cortado por el foso, el mar no cesaba de erosionar y ganar terreno. En un informe de 1702 se habla cómo uno de los cubos de la Puerta Vaga, que antiguamente estaba a cierta distancia del mar, tenía arrancados parte de sus cimientos y de cómo el agua pasaba bajo éstos.

Tan peligrosa situación llevó al Castellano de puerto a desmontar los diez cañones de gran calibre que lo coronaban, con objeto de evitar que su propio peso los hundiese<sup>3</sup>. Y es que era habitual que las entradas de agua marina anegasen los alrededores, pues el cercano hospital de San Juan de Dios se vio forzado a trasladarse intramuros de la plaza ante el avance de las aguas.

En una descripción de las Islas Filipinas de 1746, conservada en la Real Academia de la Historia, se nos describe la Puerta Vaga de Cavite en las siguientes características:

*“a otras 144 brazas se halla la puerta única de tierra, que llaman la Puerta Vaga, con su mira fortalecida con artillería y su cuerpo de guardia. Y a sus lados dos torreones que se miran norte sur, con distancia de 32 brazas, de buena fábrica y fortaleza con su artillería y, en uno de ellos, su garitón con su linterna. Tiene esta puerta su foso, entrada encubierta y plaza de Armas; y aquí remata toda la circunferencia del reparo, que tiene a trechos su artillería. Dentro de esta Puerta Baga está la hermita [donde] está la célebre ymagen de Nuestra Señora de la Soledad, y por aquí se sale al barrio de San Roque, administración de tagalos a cargo de un señor clérigo, que es vicario foráneo”*.

La feligresía de esta ermita era variopinta y singular, y nos la ilustra Pedro Murillo Velarde en su *Historia de la Provincia de Philipinas de la Compañía de Jesús*, quien describe la población de Cavite para el siglo XVII en términos elocuentes: *“el Curato del puerto de Cavite, que se puede decir, es un Curato de todas las naciones, por las muchas, que de las quatro partes del mundo acuden a aquel puerto, especialmente entonces, que era más opulento, mas florido, y más universal el comercio”*.

<sup>3</sup> Domingo de Zabalburu al Rey, en Manila a 20 de mayo de 1702. Archivo General de Indias (en adelante A. G. I.), Filipinas, 124.

<sup>4</sup> HIDALGO NUCHERA, Patricio, *Una corografía ilustrada inédita*, Universidad de León, León, 2009, p.134.

Por otro lado, del pueblo de Cavite el Viejo, este historiador decía que “*el Ministerio era entonces pequeño: pero difícil de administrar, por la dispersión de la gente, y mucho más por la corrupción de las costumbres, pues careciendo de la presencia del Pastor, y estando tan cerca los Lobos de las Naciones, que venían de todas partes al comercio, más que rebaño de ovejas se podía llamar manada de Cabras, siendo este pueblo, como el público lupanar de aquel puerto, y apenas avía casa, donde no hubiese correspondencia de asiento*”<sup>5</sup>.

Dentro de la estrecha lengua de tierra, esto es, intramuros de la ciudad, las edificaciones tenían un trazado bastante regular. Había diferentes edificios de piedra, como las Casas Reales, en donde residía el gobernador -cuando se encontraba en el puerto-; la iglesia parroquial; así como diferentes conventos (como el dominico de San Telmo y otros: jesuitas y franciscanos). También los agustinos recoletos tuvieron casa, al igual que la orden de San Juan de Dios, que administraba el hospital de la Misericordia, el cual contaba en 1724 con cuatro salas, siendo la segunda más importante -con 20 camas- la “*sala de Nuestra Señora de la Soledad*”, destinada a mujeres morenas y naturales<sup>6</sup>.

La reducida dimensión de la ciudad -ocupada en su mayor parte por edificios públicos y religiosos- hacía que la población viviese extramuros, en los conocidos arrabales de San Roque y Cavite, construidos de caña y paja, donde habitaban, en fin, las clases más humildes: pescadores, marineros y trabajadores de los astilleros y de la ribera [fig. 2].

En intramuros de Cavite, y a pesar de la estrechez, la relación de la Academia de la Historia de 1746 expresa que era ahí donde vivía la población española y china, con “*varias calles del Parián y tiendas de sangleis hasta la Puerta Vaga; y en estas calles ay muchas cassas de cal y canto y ladrillo, de buenas fábricas, que son viviendas de españoles, como son pilotos, maestros, contra maestros, cavos de obras y otros oficiales de rivera, maestranza y navíos, que son los que ordinariamente pueblan a este puerto en el castellano, un sargento maior, capitanes y otros cavos e guerra y soldados para su defensa*”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> MURILLO-VELARDE, Pedro, *Historia de la Provincia de Filipinas de la Compañía de Jesús. Segunda parte que comprende los progresos de esta Provincia desde el año 1616 hasta el de 1716*, por Nicolás de la Cruz Bagay, en la Imprenta de la Compañía de Jesús, Manila 1749.

<sup>6</sup> Otra era la sala de San Rafael, con diez camas, para la atención a españoles. La sala San Juan de Dios, con 4 camas, para mujeres españolas. Y, por último, con veintiuna camas, la sala San Roque, para atender a hombres morenos y naturales. ROCHER, Adriana, “La orden hospitalaria de san Juan de Dios en Filipinas. Siglos XVII Y XVIII”, en: *Hispania Sacra*, t. LXVIII, 2016, p. 626.

<sup>7</sup> HIDALGO NUCHERA, Patricio, *Una corografía...*, op. cit., p. 136.



Estos dos arrabales intramuros tenían buenas iglesias, consistiendo la de San Roque -donde actualmente está la Virgen de la Soledad- en un templo de tres naves, construido en piedra y cuya cubierta era de madera y teja, contando con una torre de cuatro cuerpos.

En 1762 esta construcción fue incendiada por los ingleses, quedando en alberca (torre, muros y portada), cubriéndose en años posteriores, ya que en 1778 ya se refiere que estaba cubierta de cañas y nipa<sup>8</sup>. En relación a la iglesia de Cavite el Viejo, que estaba bajo el título de Santa María Magdalena, pertenecía -ya alude Murillo Velarde- a los jesuitas, y era una edificación de ladrillo, madera y teja<sup>9</sup>.

## LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD DE PUERTA VAGA

**E**l origen de la llamada Puerta Vaga y de la ermita de la Soledad **van unidos en su historia.** En un mapa de Cavite de 1659 a este acceso por el istmo se la llama Puerta Nueva y no aporta ningún dato sobre la ermita<sup>10</sup>.

En tagalo, “vaga” o “baga” significa nuevo<sup>11</sup>; de modo que el topónimo debió ser una aportación popular a la recién levantada puerta de tierra, que ya en 1663 se alude por el título de Puerta Vaga, aunque sin referir la ermita<sup>12</sup>.

Unos años después, en 1685, tampoco la documentación que refiere este punto ofrece datos de que hubiera una construcción religiosa<sup>13</sup>; de modo que la edificación religiosa debió erigirse pocos años después, siendo constantemente consignada junto a la puerta en los mapas del siglo XVIII [fig. 3].

<sup>8</sup> Testimonio anejo a una carta del arzobispo al Rey, en Manila a 25 de junio de 1778, A. G. I., Filipinas, 643.

<sup>9</sup> DIAZ-TRECHUELO SPINOLA, Lourdes. *Arquitectura...*, op. cit., p. 332.

<sup>10</sup> “Planta del puerto y punta de Cavite, en el estado en que están sus fortificaciones en 18 de junio de 1659”, A. G. I., Mp-Filipinas, 143.

<sup>11</sup> SÁNCHEZ, Francisco, *La Virgen María Venerada en sus imágenes Filipinas*, Imp. de Santos y Bernal, Manila, 1904, p.109.

<sup>12</sup> “Plano de la ensenada y plaza de Cavite con sus fortificaciones y las cercanías de la misma donde se localizan los pueblos de San Roque, Cavite el Viejo y la Estanjuela y las bocas de los ríos Binacaya, Bacoor y Cavite el Viejo”, A. G. I., Mp-Filipinas, 8.

<sup>13</sup> DIAZ-TRECHUELO SPINOLA, Lourdes. *Arquitectura...*, op. cit., p. 301.

En el mapa de Cavite mandado elaborar por Fernando Valdés, y que aparece en sus *Relaciones* (1739), figura con el nombre de *Ermita de la Soledad*<sup>14</sup>. En esta época dependía de la iglesia de san Pedro, siendo su capellán el sacerdote de esta parroquia, quien vivía en la casa parroquial del centro de Cavite (intramuros).

Pertenecía este templo al clero secular, cuyo párroco era ayudado por un sacristán y, eventualmente, tenía un capellán para administrar los sacramentos a la tropa del Fuerte de San Felipe Neri, en Puerta Vaga<sup>15</sup>.

A finales del XVII o principios del XVIII se dotó de una capellanía propia para la ermita de Puerta Vaga<sup>16</sup>, lo que alude al rango que para entonces había adquirido este punto religioso.

El culto a Nuestra Señora de la Soledad se arraiga definitivamente en la puerta de tierra a finales del siglo XVII. Su primera referencia documental es la inscripción que aparece en la parte posterior de la imagen: “*A doze de abril 1692 años puzo esta S(antíssima) Y M(ilagrosa) himagen haquí por Juan de Oliba*”.

Posiblemente la anotación quizás se relacione también con la fecha de construcción de la ermita y ciertamente tuvo que ser un modelo muy popular, ya que las noticias en esta última centuria, y aún en la primera mitad de la siguiente, son escasísimas.

Debía tratarse de una edificación humilde y de escasa consistencia, ya que en 1765 la ermita fue reconstruida con los fondos aportados por el capellán Nicolás Melo, concretamente 300 pesos para la obra de la capilla y otros 200 para su mantenimiento<sup>17</sup>. Es en este nuevo esplendor donde se marca la madurez del culto y devoción a esta imagen pasionista, como se observa por el exorno del edificio.

En 1771 el capellán Tomás Nazario Benites solicitó pintar la ermita y reparar la tarima del altar y las ventanas y techos, una iniciativa que fue atendida rápidamente<sup>18</sup>. Poco después, en 1774, el arzobispo Basilio Sancho

<sup>14</sup> Biblioteca del Palacio Real, II/279.

<sup>15</sup> Sabemos que esta fortificación se levantó entre 1595-1602 y que experimentó una reforma importante en 1616. CUEVAS, Nida T., “Fujian and Hizen Ware: 17th Century Evidence of the Manila Galleon Trade Found from Selected Archeological Sites in the Philippines”, en: WU, Cumming; JUNCO SÁNCHEZ, Roberto, y LIU, Miao (editors), *Archaeology of Manila galleon Seaports and Early maritime globalization*, Springer, México, 2019, p. 119.

<sup>16</sup> REGALADO TROTA, José, “The eight Churches of Cavite Puerto (1568-1800)”, en: *Philippine Quartely of Culture & Society*, t. 15, 1987, pp. 311-351.

<sup>17</sup> Archivo Arzobispal de Manila (en adelante A. A. M), Libro de obras Pías, f. 109.

<sup>18</sup> A. A. M., LGE, 1D10, 1767-1771, doc. 960.

de Santa Justa aprobó el dorado del altar, cuyo pan de oro fue traído de la ciudad china de Cantón<sup>19</sup>.

En 1787 se realizó la visita diocesana a la ermita, y se nos da una descripción detallada de la misma: Tenía una nave de 16 brazas y media por 5 brazas y cuarto de ancho y 7 de alto; en su interior había cuatro altares, siendo el principal el consagrado a la Soledad. El altar de la imagen mariana media 3 brazas de ancho por 3 de alto y disponía de seis nichos que contenían escenas de la Pasión, siendo el de Nuestra Señora de la Soledad octogonal con tres espejos y un marco de plata decorado con flores doradas. El altar lo coronaba un crucificado flanqueado por escudos que contenían ángeles con sus insignias.

El retablo de la izquierda en su tramo principal tenía dos pisos y tres brazas de altura. En el primer piso estaba la imagen de san Juan Bautista, flanqueado por San Ramón y San Agustín, y por encima de ambos tres, en un nicho superior, la imagen de santa Beatriz. Había un pequeño tabernáculo de ébano con una imagen del Santo Entierro detrás de su ventana de cristal.

El retablo a la derecha tenía también dos cuerpos, y en el centro del primero un tabernáculo de ébano con incrustaciones de marfil con una imagen de Nuestra Señora de los Dolores con manos y cabeza de marfil. Estaba flanqueada por San Antonio y San Nicolás obispo. En el segundo cuerpo estaba colocada una talla del arcángel san Miguel.

Por último, en el lado de la Epístola, estaba el cuarto altar, también con dos cuerpos. En el primero había un cuadro de san José, rodeado de cuatro espejos, y en el piso superior otra pintura de san Juan Nepomuceno<sup>20</sup>.

El dos de junio de 1830, en una tormenta, un relámpago golpeó la iglesia, que fue arrasada por las llamas; sin embargo, la imagen salió indemne, constituyendo un milagro que siempre recordaron los devotos.

La iglesia fue inmediatamente reconstruida; se arregló de adobe y ladrillos, y se renombró como Santuario Ermita de Porta Vaga. Una descripción de 1850 de los agustinos Felipe Bravo y Manuel Buzeta, en su visita a los templos caviteños, ofrece información interesantísima no sólo de la edificación sino también del fervor popular: “*son de buena fábrica de pie-*

<sup>19</sup> A. A. M., LGE, 1D10, 1772-1783, docs. 123-124.

<sup>20</sup> A. A. M., SV, 4 A1, 1781-1787B.

*dra; también lo es la iglesia parroquial y una ermita bajo la advocación de Ntra. Sra. de Puerta Baga, esto es, puerta nueva, porque bago significa nuevo en lengua tagala. En esta ermita, que está situada junto a la puerta de tierra llamada Puerta Baga, se venera una imagen de la Virgen, pintada en un lienzo; los navegantes la tienen gran devoción: la iglesia está por dentro rodeada de cuadros que representan los favores que su fe le atribuye*<sup>21</sup> [fig. 4].

Durante los sucesos del uno al tres de mayo de 1898, motivados por la guerra hispano-norteamericana, todas las iglesias de Cavite fueron saqueadas, menos la Ermita de Porta Vaga, por ser la Santa Patrona Nuestra Señora de la Soledad<sup>22</sup>, muestra inequívoca del fervor popular que tenía la imagen.

Gracias a esta protección, el templo adquiere un valor simbólico más que decorativo. Así, cuando a inicios del siglo XX, en 1904, Indalecio Núñez, jefe del arsenal de Cavite y capitán de navío, describe el templo, nos indica el verdadero valor que tenía: *“La Ermita es de mampostería, de paredes estribadas y torre de campanario; de una sola nave oscura y húmeda, sin cúpula ni bóveda; con techo de madera y paredes lisas; un altar mayor sencillísimo, y dos esquinales más sencillos aún a la entrada del presbiterio; piso de losetas cubierto por otro de madera en forma de enjaretado; todo pobre, todo humilde, y sin embargo, ya sea por la misma severa simplicidad de lo antiguo que parece huir cuanto puede alterar la pureza del culto, o bien por la poca luz que en la ermita penetra, colma el interior la impresión de recogimiento y respeto que ya la secular portada produce en el ánimo del peregrino o visitante*<sup>23</sup>.

En 1929, un nuevo párroco, el español Pedro Lerena y Lerena, de Logroño, fue asignado al Puerto, al tiempo que se le designó igualmente ser Rector de la Ermita, época en la que aumentó el embellecimiento y mejora de la dicha Ermita. No obstante, este templo, al igual que el resto de los de Cavite, se destruyeron en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. La única iglesia que se salvó fue la de san Roque, espacio religioso al que se trasladó la Virgen de la Soledad de Puerta Vaga.

<sup>21</sup> BRAVO, Felipe, y BUZETA, Manuel, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de las Islas Filipinas*, Imprenta de José C. de la Peña s.n., Madrid, 1850-1851, p. 101.

<sup>22</sup> SEDANO CALONGE, José, *Almanaque de Manila elegante*, Imprenta, Litografía y Encuadernación, Juan Fajardo, Manila, 1912, p. 115.

<sup>23</sup> SANCHEZ, Francisco, *La Virgen María...*, op. cit., p.109.

## LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE PORTA VAGA

**N**uestra Señora de la Soledad de Porta Vaga es una pintura sobre un lienzo de lino fino bien tejido. Vestida con túnica blanca y manto negro que se anuda en la parte baja, la imagen de María se representa con las manos unidas y los dedos entrecruzados delante del pecho y mirada baja con ojos entre sollozos y porta a la altura de la cintura un collar o rosario largo que cae hasta la parte baja y termina en una joya cruciforme. La composición tiene un fondo neutro en donde la Virgen se encuentra en posición de rodillas y contempla los símbolos de la Pasión (corona de espinas y tres clavos) y la flanquea un cortinaje abierto.

En Filipinas algunos autores consideran que la imagen era una réplica de Nuestra Señora de la Soledad de la Paloma, imagen de San Pedro el Real de Madrid<sup>24</sup>. Sin embargo, la devoción a la Virgen de la Paloma no comenzó hasta 1787; de modo que esta teoría queda invalidada<sup>25</sup>.

Muy al contrario, se trata, en fin, del modelo iconográfico de dolorosa para representaciones pictóricas que se divulgó en la primera mitad del siglo XVII e inspirado en la Virgen de la Soledad de la orden de los mínimos<sup>26</sup>.

Aunque esta pintura filipina tiene algunos elementos interesantes que la diferencian también del modelo mínimo imperante. En primer lugar, la imagen no cuenta con cojines para arrodillarse, sino que la imagen se posa directamente sobre un mantel blanco a modo de altar. Por otro lado, en la composición se sitúan a ambos lados de la imagen dos candelabros con sendas velas encendidas [fig. 5].

En segundo lugar, y junto a los elementos anteriores que singularizan la imagen, aparecen otros muy propios del arte colonial, como son los elementos metálicos añadidos al lienzo. Además de los candelabros, la corona de la Virgen es dorada y su diadema está decorada con pedrería, y cuya aureola radial alterna rayos ondulados con rectilíneos que se rematan por una pequeñita estrella en su extremo final. Ambos intervalos de rafas se intercalan con un tercer tipo de rayo rectilíneo muy fino que no se remata

<sup>24</sup> SANCHEZ, Francisco. *La Virgen...*, op. cit., p. 110.

<sup>25</sup> RUBÉN PUENTE, Armando, y RÍO, Ángel del, *Advocación mariana Virgen de la Paloma. Primer centenario del templo*, Parroquia de San Pedro el Real, Madrid, 2012.

<sup>26</sup> ROMERO TORRES, José Luis, "La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (II)", en: *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, t. 15, 2013, p. 96.

por estrellas, y que da mayor profusión radial a las habituales diademas de la Virgen.

De igual modo, los cortinajes son también de metal dorado e incorporan dos ángeles, también del mismo metal, que abren los celajes, toda vez que portan en sus manos un cordón. Por último, la parte inferior de la tarima, sobre la que se sitúa la Virgen, es también metálica, que, a modo de encaje, se decora con piedras preciosas.

Por otro lado, el marco de madera original de este sagrado cuadro filipino está incrustado con una representación plateada de la escalera; la cruz cubierta con un sudario, la llave y el gallo, recordando la negación de San Pedro; el cántaro del que se vertió el agua para lavar las manos de Poncio Pilato; la esponja con la lanza para mojar los labios de Jesús con vinagre; la caña que colocaron a Cristo a modo de cetro; la venda de los ojos de Cristo; la columna en la que Cristo había sido atado, y el pañuelo con el que Verónica limpió el rostro de Cristo. En todos los casos, elementos propios pasionistas que enfatizan la invocación de la Virgen.

Un grabado de finales del siglo XVIII de Nuestra Señora de la Soledad de Porta Vaga ofrece unos interesantes aspectos que deben considerarse. Con semejante actitud de la Virgen, cuya túnica blanca queda decorada por estrellas; toda vez que los elementos pasionistas a sus pies se han ampliado: junto a la corona y los clavos, aparecen el flagelo, un trozo de la cruz con la cartela *Inri*, un cordón o maroma y el martillo y las tenazas, incluyéndose como pieza singular un galeón.

Por otro lado, en la composición los ángeles que abrían el cortinaje han desaparecido, al igual que los candelabros con velas encendidas, pero se incorpora en la parte superior la paloma del Espíritu Santo que derrama su gracia sobre la aureola de la cabeza, conformando un elemento lumínico que derrama su luz por el perfil de la imagen resaltando la silueta del manto negro.

Consideramos que este otro modelo de la Virgen de Cavite es claramente un modelo iconográfico específico más elaborado, el cual concentra el fervor popular que pretendía difundirse entre las clases populares y que, como tendremos ocasión de ver, cierra todo un proceso devoto en el que queda enmarcada la imagen de la patrona de Cavite como una figura singular fácilmente reconocible entre los fieles.

El elemento del galeón es muy sintomático del discurso devocional que pretendía marcar hacia la flota. También pensamos que en la composición

los dos candelabros -que vienen a sustituir los jarrones de flores en las composiciones habituales de la Soledad- son también elementos iconográficos que aluden a la simbología lumínica de la que se hizo partícipe la taumaturgia de la Virgen de Porta Vaga [fig. 6].

Esta imagen permaneció en su Ermita de Porta Vaga hasta la Segunda Guerra Mundial, periodo en el que se destruyó el templo. Después de la contienda, la imagen es encontrada en un depósito de chatarra, llevándose inicialmente al Palacio Arzobispal, intramuros, y posteriormente se custodió en las cajas acorazadas del Banco Nacional de Filipinas, para terminar su imagen radicada en la iglesia de San Roque, donde se encuentra hasta la actualidad.

## MAR DE AMARGURA: LUZ Y GUÍA DE MARINEROS

**L**a leyenda narra que en 1667, en noche de tormenta, uno de los soldados que estaban de guardia en la Puerta Nueva o Vaga, observó una luz en el mar, frente a la muralla. Sospechando que fuesen piratas, gritó “¡Alto!”, pero, en lugar de detenerse, la luz se dirigió hacia él. De nuevo el centinela gritó “¿Quién es?”. Fue entonces cuando oyó una dulce voz que decía: “Soldadito, ¿por qué me detienes en una noche tan fría? Déjame pasar ¿No reconoces a María?”.

Otra versión más elaborada indica que a la mañana siguiente, tras la noche tormentosa, la jornada salió serena y soleada y fue entonces cuando unos pescadores y trabajadores del Real Arsenal de Cavite, que solían pasar por la puerta de Porta Vaga para entrar a la zona intramuros del puerto, encontraron en la playa de la bahía de Cañacao, una imagen enmarcada de la Virgen de la Soledad tirada en la arena.

El cuadro estaba cerca del lugar donde la Virgen se apareció la noche anterior al soldado de guardia. Otras fuentes, sin embargo, abordan la historia de la llegada de la Virgen afirmando que vino con los restos de un galeón español que se hundió durante la tormenta<sup>27</sup>.

Otra versión de la leyenda matiza que cuando un centinela de la peque-

<sup>27</sup> SAENZ MENDOZA, Virgilio, *Canticos de Amor para la Reina de Cavite (A Collection of Poems in Honor of the Virgen de la Soledad de Porta Vaga)*, Cavite City, 2018, pp. 1-2.

ña fortaleza de Porta Vega bajó al borde del agua para salvar un baúl y vio que contenía un cuadro de la Virgen con marco de plata que se “*iluminaba por una luz misteriosa*”.

El soldado tomó el baúl y lo escondió en su armario y volvió a su puesto de guardia, pero apenas reanudó su tarea se le acercó una mujer en una capa negra y él le gritó “¡Alto!”, y al reconocer que era la Madre de Cristo, se hincó de rodillas y pidió perdón por su comportamiento.

La aparición entonces desapareció y, un tanto perplejo, el soldado volvió a su cuartel y sacó la imagen de su armario y la llevó al párroco, quien levantó una capilla de bambú y nipa en el lugar de la aparición, justamente al lado de las paredes viejas de Porta Vaga.

También se dice que los guardias de la muralla vieron flotar sobre las aguas el cuadro de la Virgen de la Soledad rodeado de luces que lo señalaban.

Sea cual fuese la leyenda, lo cierto que todas coinciden en que, tras ver la imagen, los soldados la llevaron al párroco del puerto de Cavite, quien la instaló temporalmente en la iglesia parroquial, esto es, intramuros de la ciudad, no siendo hasta más tarde cuando el cuadro de la Virgen de la Soledad fue trasladado al punto donde se encontró, o sea, extramuros de Cavite.

Pero más si cabe que el desarrollo del lugar religioso donde sería venerada la imagen, el análisis del discurso devocional de la leyenda mariana ofrece un interés enorme. En primer lugar, María se revela a un soldado en el mar a través de un fenómeno lumínico, símil catequético de enorme impacto, pues para la Iglesia son muchas las muestras en donde la Virgen conduce a los fieles a través de su luz.

Es prolijo relatar aquí el discurso teológico y devoto barroco que lo conforma, pero es fundamental subrayar un mensaje mariano que tranquiliza y guía a los mareantes en el proceloso mar de peligros, en cuyo caso la Virgen ejerce de Luz, Guía y Buen Viaje en una época donde las acechanzas marítimas eran una constante<sup>28</sup>.

Y ciertamente Nuestra Señora de la Luz en su Soledad, que es una invocación propia del barroco, es una de las acepciones en las que las virtudes lumínicas de María adquieren valores taumatúrgicos<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, “Advocaciones e invocaciones marianas relacionadas con la luz en sus diversas manifestaciones populares”, en: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (ed.), *Lux Mundi. La religiosidad popular en torno a la luz*, tomo II, Instituto de Estudios Almerienses y Cofradía del Cristo de la Luz de Dalías, Almería, 2007, pp. 880-888.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, “Advocaciones”, *op. cit.*, pp. 826-828.



No podemos dejar de traer un texto devoto, que ilustra como ningún otro, la vinculación de ambos conceptos, a través del magnífico sermón de José Climent, obispo de Barcelona, quien llega a expresar en sus sermones lo siguiente:

*“Verdaderamente, señora, María es un mar de gracias. Y vosotros cuando os acercáis al mar, o entráis en él, teneis delante de vuestros ojos una imagen de vuestra feliz poderosa abogada. Bien que ese mismo mar inquieto, tempestuoso os representa a María santísima como un mar amargo de penas. Porque todos los sucesos de su vida fueron otras tantas olas de tribulaciones y trabajos, y no habiendo tenido gozo alguno, que no estuviera acompañado de muchas penas. [...] de suerte, que aunque María Santísima sin duda se halló presente a los estupendos milagros que obró Christo, Señor Nuestro, a los aplausos que se mereció de las turbas y a la magestad y pompa con que entró triunfante en Jerusalén; con todo lo omitieron los Evangelistas, para darnos a entender que no es parte notable de la vida de María suceso que no se mezclaron las penas (...) Finalmente para acabar de apropiarse el nombre de María y sus significados a la calidad de especial abogada vuestra, allí en el Calvario se constituyó la Virgen madre vuestra ‘Ecce mater tua’, estrella del mar y guía vuestra. Porque así como las estrellas del cielo os guían cuando navegáis por el mar, así María Santísima desde el cielo os dirige y os libra del naufragio y de la muerte. Buena estrella, buena guía tenéis, hermanos míos”<sup>30</sup>.*

Y es que el mar de amargura, desierto de soledad de la Virgen, quien contempla la Pasión y muerte de su Hijo, sabe responder a un mensaje de esperanza. Sola, recogida en casa con los instrumentos de tortura, María Dolorosa reflexiona sobre el martirio de su Hijo y, compungida, con brazos humildes, hincada de rodillas, llora en su máximo dolor de expresión por la soledad que deja su Hijo.

Pero en este piélagos amargo de un mar de lágrimas, callada en su personal soledad de amarguras, la Virgen sabe encontrar el dulce néctar de la tormenta de amarguras que supuso la crucifixión de Cristo.

---

<sup>30</sup> CLIMENT, Joseph, *Sermones del ilustrísimo señor don \_\_\_\_\_, obispo de Barcelona*, tomo I, Oficina de Bernardo Pla, Barcelona, 1800, p. 247-248 y 249.

Dicho, en pocas palabras, fue un hecho incuestionable de la oratoria barroca española y americana unir la invocación de Nuestra Señora de la Soledad al peligroso mar de los miedos humanos y a la amarga soledad oscura del alma.

En esta tesitura, María supo encontrar en su amor la miel precisa como alimento del alma, como refugio de esperanza que después de la tormenta viene la dulce calma<sup>31</sup>. Nadie mejor que José Sedano supo expresar en 1912 lo que suponía la imagen de Porta Vaga para los devotos filipinos: *“La Soledad, en Cavite y su provincia, es la Reina de los corazones en cuya imagen sacian la sed de la adoración; es la Estrella refulgente y precursora que con sus rayos señala el sendero por donde se debe dirigir la brújula de los destinos del pueblo caviteño, sediento de progresivos adelantos y risueños porvenires, su Santuario es el templo de la soberana región de las delicias en donde las almas que se hallan bajo su Patronato, ríndela culto ferviente entre preces y cantos que se elevan en ruido vuelo por azulada atmósfera de los Cielos”*<sup>32</sup>.

El desarrollo de la leyenda de Nuestra Señora de Puerta Vaga coincide en el máximo apogeo de la ruta de los galeones entre Cavite y Acapulco; de hecho, una de las versiones de la leyenda hace flotar al óleo en el mar.

Nada es de extrañar que con el tiempo la imagen de la Virgen de la Soledad fuera usada para bendecir los barcos comerciales que salían de ruta hacia Nueva España, considerándose la *“Patrona de los galeones”*<sup>33</sup>. Y es que, en Manila, las travesías se encomendaron a la Virgen Nuestra Señora de la Soledad de Porta Vaga, a través de misas que hacía el Arzobispo.

Si la expedición tenía éxito para los viajeros, éstos marchaban a la Ermita (iglesia) para rendirle homenaje, y ofrecerle gemas o joyas de oro y otros objetos preciosos. Por lo que llegó a ser que la Virgen fue nombrada la *“Reina de los galeones”*.

Las descripciones del templo, como hemos tenido ocasión de ver, refieren la multitud de óleos que había en la iglesia mariana, donde se relataban los favores realizados a los devotos, debiéndose considerar éstas pinturas

<sup>31</sup> SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, “María, colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca”, en: ARANDA DONCEL, Juan, y CAMPA CARMONA, Ramón de la (coord.) *Regina mater misericordiae. Estudios histórico, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Ediciones Litopress, Córdoba, 2016, p. 625.

<sup>32</sup> SEDANO CALONGE, José. *Almanaque de Manila*, op. cit., p. 115.

<sup>33</sup> SANTORO, Nicholas J., *Atlas of names and titles of Mary, the mother of Jesus, and their place in Marian devotion*, Bloomington, Kansas City, 2011, p. 505.

como verdaderos retratos votivos que relataban perfectamente la historia de una imagen ciertamente popular.

Ciertamente en el siglo XVII tuvo gran aceptación devota esta imagen mariana; de modo que no tardaría mucho en construirse una pequeña capilla cerca de las murallas de Porta Vaga, donde situaron el óleo para su veneración.

Recordamos que en la parte posterior de la imagen se encuentra esta declaración: “A doze de Abril 1692 años puzo esta S(antíssima) Y M(ilagrosa) himagen haquí por Juan de Oliba”, siendo posiblemente la fecha en que la Virgen fue llevada al altar de la Ermita de Porta Vaga.

Su cercanía a un punto militar como la puerta de tierra hizo que su devoción tuviera rápidamente un fuerte arraigo entre el estamento militar que custodiaba el puerto de Cavite.

Por otro lado, el fervor de la Virgen de la Soledad se relaciona con la marinería y los barcos que llegaban al puerto de Cavite en situación de emergencia. El hecho que la leyenda de la imagen se vincule a una tormenta no pasa desapercibida en la estampa que se publicó en el siglo XVIII donde a sus pies aparece una nave.

Consta, además, que hay barcos que se salvaron gracias a la intercesión de la Virgen, como en 1756, cuando el galeón *Santísima Trinidad* tardó más de cinco meses en la travesía desde Acapulco a Filipinas, sufriendo mal tiempo y la acechanza de los piratas moros. Cuando finalmente llegaron el cinco de octubre al Puerto de Cavite, el capitán agradeció a Nuestra Señora de la Soledad por su patrocinio.

Desde mediados del siglo XVIII es una constante la intervención de la Virgen en cuestiones marítimas, toda vez que era señal de buen trayecto el saludar a la imagen en su ermita. Incluso cuando los barcos pasaban por el mar.

Así nos lo relata el diario del “viaje del Buen Fin” que realizó el capitán y maestre de barco Antonio del Villar y Saravia en busca de un nuevo derrotero para el galeón de Manila, quien nos dice que “*el miércoles 6 de enero de 1773, a las cinco de la mañana levó anclas la fragatilla en la bahía de Manila. El viento soplabá del N. E., algo fresco y el tiempo era claro; a las siete, al pasar frente a Cavite, saludaron a la Virgen de la Puerta Baga con una salve y cinco cañonazos*”<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> El primer piloto era Felipe Thompson. DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M<sup>a</sup> Lourdes, “Dos nuevos derroteros del galeón de Manila (1730 y 1773)”, en: *Anuario de Estudios Americanos*, t. XIII, 1965, p. 58.

De los últimos e importantes milagros con barcos tuvo lugar el treinta de junio de 1857: la fragata *Lucero*, a causa de un tifón muy fuerte, encalló en la costa de Albay, donde permaneció varada durante veinte días. Un miembro de la tripulación llevaba un grabado de la Soledad e hizo rezar a sus compañeros de navegación y, tras un tiempo, la nave pudo volver al Puerto de Cavite a salvo<sup>35</sup>.

## LA DEVOCIÓN Y MILAGROS DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD [FIG. 7]

**E**l auge alcanzado por la Virgen de Porta Vaga era ya muy importante en la primera mitad del siglo XVIII y la muestra más evidente es que en 1742 fray Juan de la Cruz y Moya publicó su oración titulada: *Soledad Patrocinante / de María. / Oración Evangélica / de Nuestra Señora de la Soledad, apellidada de la Puerta Vaga, que en Su/ Iglesia del Puerto de Cavite, con Santísimo patente, día de Su Santo Patrocinio, Año 1741. / Predicó / El M. R. P. Fr. Ivan de la Crvz, / Guadixense, del Sagrado Orden de Predicador/res; Predicador General, y Chronista de la San/ta Provincia del Santísimo Rosario de las Is/las Philipinas, y Misionero Apos/tólico de la Gran China:/ Qvien la dedica / A Nño. M. R. P. Fr. Manuel del Río, Cali/ficador del Santo Oficio, y digníssimo Prior / Provincial de dicha Santa Provincia.*

Este primer impulso de los dominicos sirvió para que la imagen adquiriera gran popularidad frente al devocionario más elitista que continuó estando en la Virgen de Guía.

Así lo vemos en 1762, cuando el galeón *Santísima Trinidad* salió el uno de agosto de Cavite y encontró una serie de tribulaciones atmosféricas que retrasaron su ruta hasta el quince de septiembre, en el que lograron pasar el estrecho de San Bernardino. Lejos de terminar su periplo, fue entonces cuando durante nueve días aguantó un temporal que, tras amainar, la tripulación hizo unas bandolas con un mastelero de respeto y los pocos fragmentos de vergas que quedaban a bordo, y envergando una vela que hizo de trinquetilla arrumbaron al estrecho de San Bernardino.

<sup>35</sup> GONZÁLEZ NAZARENO, Antonio, *Porta Vaga de Cavite Puerto. The Lost Gateway of Spain in the Orient: A Rediscovery*. A Master's Thesis, UP Archaeological Studies Program. Diliman, Quezon City. Diciembre de 2002.

Siguiendo la costumbre de los barcos de la época en Filipinas cuando se encontraban en casos de extrema gravedad como éste, el general hizo el voto de donar la trinquetilla a la Virgen de Guía, y lo mismo hizo la marinería con respecto a Nuestra Señora de Puerta Baga, de Cavite.

El día veintiocho avistaron el cabo Espíritu Santo, y al día siguiente a las once de la mañana, después de haber cantado misa y Te Deum en acción de gracias, entraban otra vez por San Bernardino, aunque avistaron una fragata inglesa<sup>36</sup>. Sea como fuere, el general cumplió su promesa con la imagen mariana, al igual que la marinería con la más popular Virgen de la Soledad.

El devocionario de la Virgen de la Soledad de Cavite aumentó a finales del siglo XVIII gracias al Arzobispo Basilio Sancho de Santa Justa y Rufina, bajo cuyo pontificado se entregaron numerosas parroquias del clero regular al secular<sup>37</sup>.

La secularización parroquial -antaño en manos de órdenes regulares- fue pieza clave en un nuevo devenir de la religiosidad filipina, especialmente por obra de los sacerdotes nativos, para cuya eficacia Santa Rufina desplegó un plan acelerado de formación clerical que dejó mucho que desear y causó numerosos problemas, tanto, que en 1776 el gobernador Anda y Salazar solicitó revertir la secularización. El prelado siempre entendió que el desarrollo devoto de los filipinos debía salir del mismo pueblo al que debían evangelizar<sup>38</sup>.

El proyecto de Santa Justa se promovió en las parroquias de los arrabales de Manila y también en los pueblos cercanos como Cavite. En esta nueva política episcopal se inscribe el nuevo impulso devocional a la Virgen de la Soledad, que tuvo su rápida respuesta en la adhesión de las clases populares indígenas.

Gracias al mismo, poco a poco fue dejando a un lado la vinculación exclusiva a los militares; de manera que a finales del siglo XVIII se publica una

<sup>36</sup> VILA MIRANDA, Carlos, "Toma de Manila por los ingleses en 1762", en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, t. 53, 2007, p. 179.

<sup>37</sup> Basilio Tomás Sancho Herrando (Villanueva del Rebollar, 1728-Manila, 1787) fue consultor de cámara y del Tribunal de la Inquisición, ejerció como teólogo y calificador, y con Carlos III fue predicador de la capilla real, y en 1766 fue consagrado en Madrid Arzobispo de Manila, a donde llegó en 1767. Su principal misión fue afianzar la jurisdicción episcopal y traspasar pausadamente las parroquias al clero secular nativo, enfrentándose con ello a las órdenes religiosas. Se apoyó en la Real Cédula del 28 de diciembre de 1773, que obligaba a los regulares a someterse a la visita diocesana y a las leyes del real patronato. Por su trabajo, fue recompensado en 1787 con su promoción al arzobispado de Granada, puesto que no llegó a ocupar porque murió en la capital filipina ese mismo año. CUEVA GONZÁLEZ, Dionisio, SCh. P., *Diccionario Biográfico Español*: <http://dbe.rah.es/biografias/22683/basilio-tomas-sancho-herrando>

<sup>38</sup> CUEVA GONZÁLEZ, *Diccionario...*, op. cit.

estampa que contiene las indulgencias concedidas por el arzobispo Sancho y el obispo de Cebú<sup>39</sup>.

Los diferentes arzobispos continuaron fomentando los cultos a las devociones populares, añadiendo más indulgencias a las que en su día ofreció el padre Sancho. Así, Mateo Joaquín Rubio de Arévalo<sup>40</sup>, en el último tercio del siglo XVIII, concedió cuarenta días de indulgencia completando todo un compendio de gracias que favorecían el culto popular a la imagen.

Por último, a finales siglo XVIII se editó un grabado de la imagen de la Soledad de Puerta Vaga, ofreciendo una divulgación popular mucho más visual a un pueblo iletrado, cuyo medio serviría para encomendarse a la imagen de forma privada. Esta veneración para los humildes, a veces imposibilitados para asistir físicamente a Cavite, permite ver un medio popularizador de la imagen mariana.

Pese a todo, continuó siendo una advocación de gran arraigo entre la marinería. Así, cuando el veinticuatro de abril de 1797 a una escuadra de barcos al mando de Ignacio M<sup>a</sup> de Álava le sorprendió una terrible tempestad en el cabo Bolinao durante toda la noche hasta al amanecer serenarse, no tuvieron otra acción los marineros de la nave más dañada que costear misas solemnes de acción en honor a Nuestra Señora de Puerta Vaga y sufragar Domingo Romero un *Sermón panegírico moral en la solemne acción de gracias, que celebró don Pedro de Vargas Machuca, caballero de la Orden de Calatrava, capitán de la fragata de la real armada... y comandante de navío de S.M. San Pedro Apóstol en cumplimiento del voto que hizo la gente de su dotación por el feliz éxito del temporal experimentado la noche del 24 de abril de 1797... lo saca a la luz D. Pedro de Vargas Machuca*<sup>41</sup>.

Como elemento identificable de la ermita, ésta lucía en su fachada una instalación lumínica para que, en la noche, pudiera ser identificada por los barcos en santo y seña de bendición. A principios del siglo XX, Indalecio

<sup>39</sup> Al pie de la estampa se lee: "N. S. de la Soledad de Puerta Vaga que se venera en el Puerto y Rivera de Cavite. El Ilustrísimo Sr. D. D. Basilio Sancho, Arzobispo de Manila concede 80 dias de Indulgencias al que hicieren un acto de Amor de Dios. Y otros 40 días El Ilustrísimo Sr. D. D. Matheo Obispo de Zebu al que hicieren lo mismo".

<sup>40</sup> Nacido en Quito en 1724, era hijo del oidor de la Audiencia de Quito, Manuel Rubio de Arévalo y Martín. En 1745, estando en Trujillo (Perú), pasó a Filipinas junto al Arzobispo Pedro Martínez de Arizala, siendo su secretario. Entre noviembre de 1775 y diciembre de 1786 fue obispo de Cebú. Posteriormente fue promovido al obispado de Popayán.

<sup>41</sup> Impreso en la imprenta de N. S. de Loreto de Sampaloc por Francisco de Paula Castilla, año 1797. *Bibliography of the Philippine Islands*, Government Printing Office, Washington, 1903, p. 369.

Núñez nos dice cómo “durante el crepúsculo de la tarde, en el paso de la maestranza del arsenal por la puerta nueva, pues era edificante observar que ninguno de los operarios, o trabajadores pasaba sin descubrirse por delante de la puerta principal de la Ermita, en cuya fachada se dibuja una imagen de la Virgen tallada en la piedra y alumbrada por uno o dos farolillos; que algunos se detenían a rezar el Ave María, y que muchos, más devotos o menos apresurados, entraban en el pequeño atrio cerrado, que precede a la Ermita y hacían oración”<sup>42</sup> [fig. 8].

No menos importante fue la iniciativa de reimprimir la novena dieciochesca, un texto devoto que a lo largo de todo el siglo XIX y el XX ha salido de las imprentas en castellano. En la biblioteca del Estudio Teológico Agustiniiano se conservan diferentes ediciones en castellano del *Novenario consagrado a la piadosísima Virgen de la Soledad llamada de la Puerta Vaga, que se venera en su capilla en el Puerto de Cavite*<sup>43</sup>.

Hubo otra *Novena a Nuestra Señora de la Soledad* en tagalo, que publicó en 1871 el reverendo Juan Dilag, natural de Obando, presbítero capellán del Santuario de Nuestra Señora de Porta Vaga<sup>44</sup>.

En 1872 predicó en el puerto de Cavite el doctor Mateo Yagüe y Mateos, Auditor general castrense, el *Sermón de glorias de María Santísima con el título de Porta-vaga*<sup>45</sup>.

En 1892 el compositor Julián Felipe -autor del himno de Filipinas- compuso el himno “Reina de Cavite” con ocasión de la Fiesta de la Virgen de la Soledad y con motivo de la apertura de la Exposición Regional Caviteña<sup>46</sup>. La letra fue tomada del poema que el padre Tomás de Andrade, S. J.<sup>47</sup>, rector

<sup>42</sup> SANCHEZ, *La Virgen...*, op. cit., p. 110.

<sup>43</sup> Las ediciones más conocidas son: las impresas en Manila Imp. de Ramírez y Giraudier en 1863, en Binondo Imp. de Sanchez y Ca. en 1865 y en Manila, Tip. Pontificia del Colegio de Sto. Tomás en 1922.

<sup>44</sup> Impresa en Manila con 51 páginas. PRESBITERO EUROPEO, El, *El clero secular filipino. Apuntes bibliográficos y biográficos por \_\_\_\_\_*, Imprenta la Democracia, Manila, 1900, p. 18.

<sup>45</sup> YAGÜE Y MATEOS, Mateo, *Memoria sobre la restauración de la nueva catedral de Manila*, Establecimiento tipográfico de Segundo Martínez, Madrid, 1880, p. 82.

<sup>46</sup> ROMANILLOS, Emmanuel Luis A, “Chabacano studies: essays on Cavite’s Chabacano language and literatura”, en: *Cavite Historical Society*, 2006, p. 125.

<sup>47</sup> Tomás de Andrade había nacido en Toledo el 2 de diciembre de 1619, ingresando en la Compañía el 27 de febrero de 1636. En 1681 salió elegido como superior de la Compañía de Jesús en Filipinas. Murió en mayo de 1689. DESCALZO YUSTE, Eduardo, *La compañía de Jesús en Filipinas (1581.1768): realidad y representación*. Tesis doctoral inédita leída en 2015 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

del Colegio jesuita de Cavite, compuso en 1689 para la Virgen de Cavite<sup>48</sup>:

*Reina de Cavite por siempre serás.  
Es prenda tu nombre de júbilo y paz.  
Reina de Cavite por siempre serás.  
Es prenda tu nombre de júbilo y paz.  
Madre Inmaculada, prez del serafín,  
Luz de Filipinas, protégenos sin fin.  
Luz de Filipinas, protégenos sin fin.*

Y es que los valores protectores que para el pueblo filipino adquirió Nuestra Señora de Porta Vaga fueron enormes, tanto que se la conoce también como la *Virgen de los Mil Milagros*, por los muchos que ha hecho.

Entre los más conocidos cabe recordar cómo en 1830 un rayo golpeó el altar de madera de la Ermita y arrasó la capilla hasta el suelo, pero la imagen de la Virgen permaneció intacta entre las cenizas.

También, cómo en el terrible tifón de 1856 se inundaron las casas, iglesias y edificios públicos dentro del puerto, pero la Ermita, así como su patio, se encontraron secos, por lo que la gente se refugió en su templo.

En 1857 se experimentó un nuevo tifón, y el treinta de junio la fragata *Lucero* atribuyó a Ella su salvación en la costa de Albay, como también el pueblo de Cavite que viera la Ermita de Porta Vaga enhiesta ante los huracanes.

Por último, en 1882, una terrible epidemia de cólera azotó el puerto de Cavite, encomendándose a la Virgen de la Soledad la marinería como su protectora<sup>49</sup>. Este último milagro, como escudo de las enfermedades, muestra un nuevo giro en el discurso devocional .ariano.

## LA COFRADÍA DE LA VIRGEN DE PORTA VAGA Y SUS FIESTAS

**L**as cofradías asiáticas se desarrollaron en similares circunstancias a las de España y América, y normalmente fueron impul-

<sup>48</sup> De los REYES, Aloma Monte, *Santo Niño de Molino Bacoor, Canite 1984-1994: the making of a parish*, Parish of Sto. Niño de Molino, Cavite, 1994, p. 139.

<sup>49</sup> ALEMÁN, Alfredo, *Nuestra Señora de la Soledad: Hechos y Leyenda. Programa de Recuerdos Fiesta de Cavite*, 1964.



sadas por las órdenes religiosas en el caso de Filipinas, especialmente por los agustinos calzados, dominicos, jesuitas, recoletos y franciscanos.

En la ciudad de Manila desde principios del siglo XVII había existido una cofradía dedicada a la Virgen de la Soledad, cuya sede canónica estaba en la iglesia de los dominicos, y que se fusionaría con el tiempo con la cofradía del Santo Entierro<sup>50</sup>.

Esta fraternidad religiosa tuvo una vida larga, pues en el archivo de los dominicos de Ávila se conservan unos estatutos y reglamentos, de 1959, de la *Hermandad del Santo Entierro y de la Virgen de la Soledad*, cuya sede era el convento de Santo Domingo de Manila.

Sin embargo, no hay ninguna relación entre el culto a esta dolorosa de Manila con Nuestra Señora de Porta Vaga, en Cavite, salvo porque la oración publicada en 1742, *Soledad patrocinante de María*, estaba escrita por fray Juan de la Cruz, un famoso dominico de la época.

La cofradía de Porta Vaga debió tener un régimen muy popular, tanto, que prácticamente no hay datos de su devenir. A principios del siglo XX, Indalecio Núñez nos dice que había en Cavite una cofradía de la Virgen de la Soledad, cuyo hermano mayor era el presidente del arsenal de Cavite, quien presidió la procesión de la Virgen, y nos dice: “*Cúpome en suerte presidir la Cofradía, siguiendo paso a paso a través de toda la población la Imagen devotísima de Nuestra Señora de la Soledad*”<sup>51</sup>.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la recuperación de la imagen y su traslado a la iglesia de San Roque, el movimiento devoto hacia la imagen ha vuelto a resurgir. La cofradía actual es muy reciente, pues se fundó el diez de agosto de 1998 por decreto del entonces obispo de Imus, monseñor Manuel C. Sobreviñas.

Entre las obligaciones de los cofrades está la de portar la medalla de la Cofradía en determinadas ocasiones, así como el Escapulario de Nuestra Señora. También deben cumplir con la devoción de los Cinco Primeros Sábados del mes, rezando al menos cinco décadas del Rosario, confesando y recibiendo la Sagrada Comunión, que incluye una meditación de quince minutos sobre los Misterios del Rosario y sobre los Siete dolores de la Santísima Virgen.

<sup>50</sup> GARCÍA-ABÁSULO, Antonio, “Cofradías y hospitales de Filipinas (siglos XVI-XVIII)”, en: *Devoción, paisaje e identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y América (siglos XVI-XIX)*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2014, pp. 57-80.

<sup>51</sup> SANCHEZ, Francisco. *La Virgen..., op. cit.*, p. 112

Por otro lado, realizan conferencias, mesas redondas y seminarios para guiar a los devotos a través de la Virgen, así como participan en la celebración mensual de la Santa Eucaristía y en la Novena en honor de Nuestra Señora de la Soledad de Porta Vaga que se realiza cada primer sábado del mes.

Las funciones principales que se realizaron en torno a la Virgen de Puerta Vaga y organiza la cofradía cabe diferenciarlas en tres [fig. 9]:

■ **Semana Santa.** La cofradía antigua sabemos que realizaba el Jueves Santo un solemne Sermón del Descendimiento, en el que un sacerdote de prestigio, buen orador, relataba cómo los hermanos de la cofradía desclavaban la imagen del Cristo para colocarlo a los pies de la Virgen.

Las descripciones del altar de la Virgen del siglo XVIII refieren la presencia en la parte superior de un crucificado que muy bien pudo ser articulado para una ceremonia que congregaba a la multitud, no sólo por lo aparatoso del acto sino por la enfatización que expresaban los oradores sagrados. Aún en 1912 se realizaba esta ceremonia, pues aquel año sabemos que predicaron los jesuitas Saus y Agreda, siendo este último “*quien tuvo los sermones del Descendimiento y de la Soledad en la Parroquial de Cavite y Porta Vaga*”<sup>52</sup>.

Tras conformarse el Calvario con la Soledad, Cristo y San Juan –que también había una talla en la iglesia–, el Viernes Santo en la noche salía en procesión Nuestra Señora de Porta Vaga. Este desfile doloroso por la calle de la amargura continúa realizándose este día, desarrollándose como una procesión de silencio. Los participantes visten de negro y caminan descalzos siguiendo el cuadro de la Virgen de Porta Vaga. Los devotos creen que, a través de esta actividad, sufren y comparten las penas y amarguras de Nuestra Señora, poniendo así en el corazón el amor de Cristo.

■ **Todos los Santos.** Aunque asociada con los ritos de Cuaresma, la Virgen de la Soledad de Porta Vaga congrega a una celebración especial el Día de Todos los Santos, donde es aludida como «*Inang Magkakandila*». Es costumbre poner velas votivas ante la imagen.

■ **Fiestas patronales** del segundo y tercer domingo de noviembre. Con carácter más festivo y lúdico, en esta efeméride se recuerda que la Virgen de la Soledad de Porta Vaga es la patrona de Cavite. Sabemos de la importancia de las mismas por un texto de 1850 de los

<sup>52</sup> *Cartas edificantes de la provincia de Aragón*, librería Religiosa, Barcelona, 1913, p. 139.

agustinos Felipe Bravo y Manuel Buzeta, quienes refieren la gran fiesta que concurría.

Daban principio ésta con

*“una novena concurrida por un asombroso gentío de las provincias inmediatas. Los sangleyes<sup>53</sup> son los primeros que asisten a esta fiesta, y suelen dar un espectáculo al público representando una comedia china en su propio idioma. El principal objeto de la concurrencia desgraciadamente ha venido a ser, no la devoción a la imagen, sino el juego. Fuera de la población se apuestan muchos miles de pesos a las riñas de los gallos, y dentro de la plaza y en el pueblo o arrabal de San Roque se juegan muchos más a los naipes, dados y otros juegos de azar, propios de los chinos; son muchos los escesos que se cometen”<sup>54</sup>.*

En la actualidad hay determinados ritos vinculados al culto a la Virgen que, dada la singularidad del sincretismo indígena, merecen la pena ser referidos. En este caso se trata del *rezo de Pabasa*, que se celebra el sábado inmediatamente después del Miércoles de Ceniza, en el domicilio de un miembro de la cofradía.

La *pabasa* es el canto en verso de la historia de la vida y pasión de Nuestro Señor (conocida en Filipinas como *pasyon*), un vocablo que literalmente significa “lectura apadrinada”. Usualmente comienza el Miércoles Santo y continúa día y noche, turnándose las personas hasta que la *pabasa* concluye, que a menudo es el Jueves Santo por la noche, o a veces el Viernes Santo por la mañana.

El *pasyon* es un poema destacado del Antiguo y Nuevo Testamento que se canta durante la Semana Mayor, y que en las zonas de habla tagalo se refiere a la versión escrita hacia 1814 por el padre Mariano Pilapil. Consta de 2.659 estrofas y cubre el Génesis (Creación, Adán y Eva, Caída del Hombre, el diluvio de Noé), el Nacimiento y la Infancia de Jesús, la historia del Ministerio Público de Jesús, la Pasión, la Resurrección y los eventos que le siguieron, incluyendo la Muerte y la Asunción de la Virgen María, el hallazgo de la verdadera Cruz y el Juicio Final del Hombre. El canto del *pasyon* se conoce también como *pabasa*<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Así se llamaba a los chinos en Filipinas.

<sup>54</sup> BRAVO, Felipe, y BUZETA, Manuel, *Diccionario geográfico...*, p. 101.

<sup>55</sup> LAYA, Jaime C., y CASTAÑEDA, Lulu Tesoro, *Prusisyon: Religious Pageantry in the Philippines*, Cofradía de la Inmaculada Concepción, Manila, 1996.

La gran devoción de los caviteños por su Virgen de Puerta Vaga, ha hecho que ya desde el siglo XIX, además del culto público, se realicen reproducciones de grabados o impresiones en seda, para su fervor privado.

Consta que hubo grupos de población que organizaron culto público a la Virgen en otros lugares, siendo los marineros quienes contribuyeron a su expansión. Así por todas las Filipinas hay réplicas de la que denominan *Ynang Nag-Iisa* («Ináng Nag-iisá» Tagalog moderno): en la iglesia de San Isidro, en Nueva Écija; en Camba y Tondo (Manila); San Carlos, Pansasinan y Buhi y Camarines Sur. Todas ellas tienen en común la imagen arrodillada, con las manos unidas y tener a sus pies instrumentos de la pasión y, como no, el galeón [figs. 10 y 11].

## Fuentes

Archivo Arzobispal de Manila.

Archivo General de Indias, Filipinas.

## Bibliografía

Alvaro Ocáriz, José Andrés, “Presencia vasca en la armada española”, en: *Revista Naval*, t. XXV, 2017.

*Bibliography of the Philippine Islands*, Government Printing Office, Washington, 1903.

Bravo, Felipe, y Buzeta, Manuel, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de las Islas Filipinas*, Imprenta de José C. de la Peña s.n., Madrid, 1850-1851.

Climent, Joseph, *Sermones del ilustrísimo señor don \_\_\_\_\_, obispo de Barcelona*, tomo I, Oficina de Bernardo Pla, Barcelona, 1800.

Cueva González, Dionisio, Sch. P., *Diccionario Biográfico Español*: <http://dbe.rah.es/biografias/22683/basilio-tomas-sancho-herrando>

**Cuevas, Nida T.**, “Fujian and Hizen Ware: 17th Century Evidence of the Manila Galleon Trade Found from Selected Archeological Sites in the Philippines”, en: WU, Cumming.

**De los Reyes, Aloma Monte**, *Santo Niño de Molino Bacoor, Canite 1984-1994: the making of a parish*, Parish of Sto. Niño de Molino, Cavite, 1994.

**Descalzo Yuste, Eduardo**, *La compañía de Jesús en Filipinas (1581.1768): realidad y representación*. Tesis doctoral inédita leída en 2015 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

**Díaz-Trechuelo Spínola, María Lourdes**, *Arquitectura española en Filipinas (1565-1800)*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1959.

**Ídem**, “Dos nuevos derroteros del galeón de Manila (1730 y 1773)”, en: *Anuario de Estudios Americanos*, t. XIII, 1965.

**García-Abásolo, Antonio**, “Cofradías y hospitales de Filipinas (siglos XVI-XVIII)”, en: *Devoción, paisanaje e identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y América (siglos XVI-XIX)*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2014.

**González Nazareno, Antonio**, *Porta Vaga de Cavite Puerto. The Lost Gateway of Spain in the Orient: A Rediscovery*. A Master’s Thesis, UP Archaeological Studies Program, Diliman, Quezon City, Diciembre de 2002.

**Hidalgo Nuchera, Patricio**, *Una corografía ilustrada inédita*, Universidad de León, León, 2009.

**Junco Sánchez, Roberto, y Liu, Miao** (editors), *Archaeology of Manila galleon Seaports and Early maritime globalization*, Springer, México, 2019.

**Laya, Jaime C., y Castañeda, Lulu Tesoro**, *Prusisyon: Religious Pageantry in the Philippines*, Cofradía de la Inmaculada Concepción, Manila, 1996.

**Murillo-Velarde, Pedro**, *Historia de la Provincia de Filipinas de la Compañía de Jesús. Segunda parte que comprende los progresos de esta Provincia desde el año 1616 hasta el de 1716*, por Nicolás de la Cruz Bagay, en la Imprenta de la Compañía de Jesús, Manila 1749.

**Presbítero Europeo, El**, *El clero secular filipino. Apuntes bibliográficos y biográficos por \_\_\_\_\_*, Imprenta la Democracia, Manila, 1900.

**Regalado Trota, José**, “The eight Churches of Cavite Puerto (1568-1800)”, en: *Philippine Quartely of Culture & Society*, t. 15, 1987.

**Rocher, Adriana**, “La orden hospitalaria de san Juan de Dios en Filipinas. Siglos XVII Y XVIII”, en: *Hispania Sacra*, t. LXVIII, 2016, p. 626.

**Romanillos, Emmanuel Luis A**, “Chabacano studies: essays on Cavite’s Chabacano language and literatura”, en: *Cavite Historical Society*, 2006.

**Romero Torres, José Luis**, “La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (II)”, en: *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, t. 15, 2013.

**Rubén Puente, Armando, y Río, Ángel del**, *Advocación mariana Virgen de la Paloma. Primer centenario del templo*, Parroquia de San Pedro el Real, Madrid, 2012.

**Saenz Mendoza, Virgilio**, *Canticos de Amor para la Reina de Cavite (A Collection of Poems in Honor of the Virgen de la Soledad de Porta Vaga)*, Cavite City, 2018.

**Sánchez, Francisco**, *La Virgen María Venerada en sus imágenes Filipinas*, Imp. de Santos y Bernal, Manila, 1904.

**Sánchez Ramos, Valeriano**, “Advocaciones e invocaciones marianas relacionadas con la luz en sus diversas manifestaciones populares”, en: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (ed.), *Lux Mundi. La religiosidad popular en torno a la luz*, tomo II, Instituto de Estudios Almerienses y Cofradía del Cristo de la Luz de

Dalías, Almería, 2007.

**Sánchez Ramos, Valeriano**, “María, colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca”, en: ARANDA DONCEL, Juan, y CAMPA CARMONA, Ramón de la (coord.) *Regina mater misericordiae. Estudios histórico, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Ediciones Lito-press, Córdoba, 2016.

**Santoro, Nicholas J.**, *Atlas of names and titles of Mary, the mother of Jesus, and their place in Marian devotion*, Bloomington, Kansas City, 2011.

**Sedano Calonge, José**, *Almanaque de Manila elegante*, Imprenta, Litografía y Encuadernación, Juan Fajardo, Manila, 1912.

**Vila Miranda, Carlos**, “Toma de Manila por los ingleses en 1762”, en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, t. 53, 2007.

**Yagüe y Mateos, Mateo**, *Memoria sobre la restauración de la nueva catedral de Manila*, Establecimiento tipográfico de Segundo Martínez, Madrid, 1880.

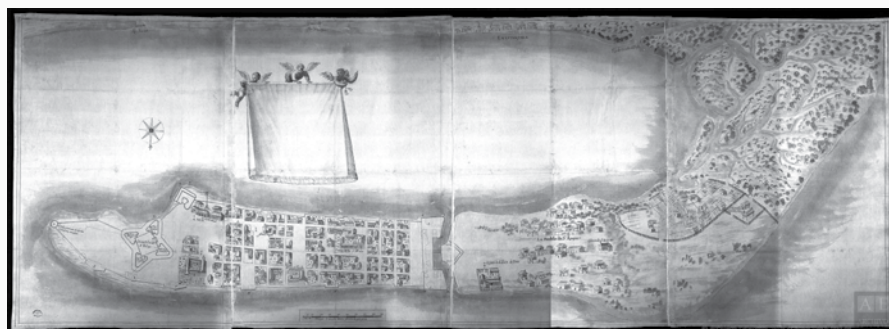


Fig. 1. Plano de 1663 de la ensenada y plaza de Cavite, con sus fortificaciones y las cercanías de la misma donde se localizan los pueblos de San Roque, Cavite el Viejo y la Estanjuela y las bocas de los ríos Binacaya, Bacoor y Cavite el Viejo (Archivo General de Indias, MP-FILIPINAS, 8)

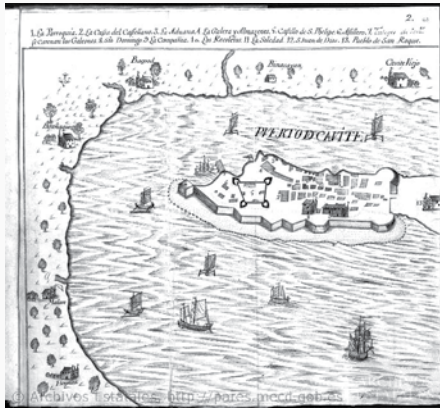


Figura 2. Cavite. Puerto en 1753 (Archivo General de Indias, MP-FILIPINAS, 276)



Figura 3. Puerta Vaga.



Figura 4. La ermita de Puerta Vaga.





Figura 5. Virgen de la Soledad de Porta Vaga que se venera en la iglesia de San Roque en Cavite.



Figura 6. Grabado de finales del siglo XVIII de Nuestra Señora de la Soledad de Porta Vaga.

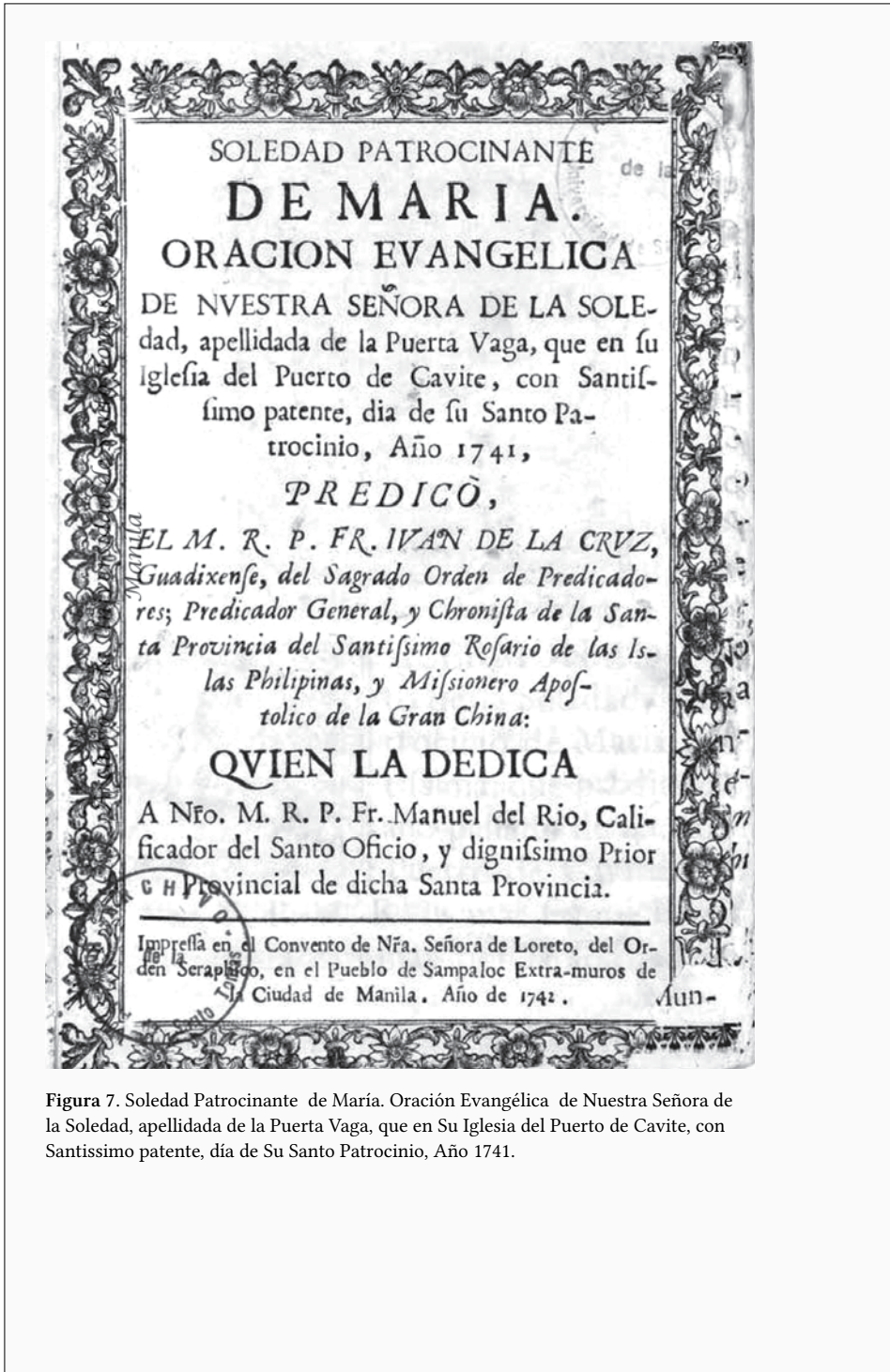


Figura 7. Soledad Patrocinante de María. Oración Evangélica de Nuestra Señora de la Soledad, apellidada de la Puerta Vaga, que en Su Iglesia del Puerto de Cavite, con Santísimo patente, día de Su Santo Patrocinio, Año 1741.



Figura 8. Foto antigua de la Puerta Vaga y de la ermita de la Soledad



Figura 9. Imagen de la procesión actual de Nuestra Señora de la Soledad de Porta Vaga



Figura 10. Imagen de Virgen de la Soledad, de Buhi, filial de Nuestra Señora de Porta Vaga de Cavite.



Figura 11. Virgen de la Soledad, de Nueva Écija, otra de las imágenes que reproducen la devoción mariana de Porta Vaga.

# LAS COFRADÍAS NAZARENAS Y LAS ESCENIFICACIONES BARROCAS

EL ENCUENTRO DE LA CALLE DE LA AMARGURA  
EN LA DIÓCESIS CORDOBESA

---

**Juan Aranda Doncel**  
*Real Academia de Córdoba*

## RESUMEN

**E**ntre los siglos XVI y XVII se fundaron las cofradías penitenciales en la diócesis cordobesa. Las cofradías de Jesús Nazareno, aunque son las últimas en aparecer, concitan pronto un gran fervor entre los fieles. Introducen aspectos originales y novedosos: instauran una penitencia distinta, pues van los “nazarenos” con túnicas y capillos morados y cingulo amarillo, descalzos con cruces al hombro, y normalmente procesional a Jesús Nazareno, la Dolorosa y San Juan.

El proceso fundacional de estas hermandades de Jesús Nazareno en la diócesis de Córdoba se desarrolla a lo largo de un dilatado período dividido en tres etapas bien definidas: la primera abarca los años ochenta y noventa del quinientos, la segunda el tránsito de centurias y la última se extiende hasta finales de la década de los treinta del siglo XVII.

Procesionan en la mañana del Viernes Santo y a lo largo del recorrido de la procesión se van incorporando durante el siglo XVII en la denominada etapa barroca las representaciones de las tres caídas y el encuentro de la Verónica con Jesús y el llamado sermón del Paso, con la intervención de soldados romanos o sayones, y el Encuentro entre Madre e Hijo.

## INTRODUCCIÓN

**E**l proceso de fundación de las cofradías penitenciales en el ámbito territorial de la diócesis cordobesa se desarrolla durante un período de tiempo bastante largo, ya que comienza en la tercera década del siglo XVI y se prolonga hasta el segundo tercio de la centuria siguiente. A lo largo de esta dilatada etapa se establecen en numerosas localidades las hermandades de la Vera Cruz, Soledad de Nuestra Señora y Jesús Nazareno. También encontramos otras con diferentes advocaciones pasionistas que participan en las procesiones de Semana Santa. Entre ellas cabe destacar las erigidas bajo el título de Pasión de Jesucristo<sup>1</sup>.

Las cofradías penitenciales más antiguas son las de la Vera Cruz que aparecen estrechamente ligadas a los franciscanos y alcanzan una gran difusión en el segundo tercio del siglo XVI. El punto de partida de esta expansión data de 1536, fecha en la que concede indulgencias Paulo III a la hermandad de Toledo<sup>2</sup>.

La cofradía de la Vera Cruz de Córdoba, según testimonio documental aportado por fray Alonso de Torres, goza de los beneficios espirituales dados por el mencionado pontífice desde el treinta de julio de 1538 y se establece en una espaciosa capilla del templo franciscano de San Pedro el Real<sup>3</sup>. En los años siguientes se extienden por toda la diócesis, fundándose en la etapa de gobierno del obispo Leopoldo de Austria (1541-1557) en un buen número de poblaciones.

El principal acto religioso es la estación de penitencia del Jueves Santo, en la que los hermanos disciplinantes y de luz visten túnica y capirote o capillo de lienzo blanco con una cruz verde, insignia de la cofradía.

Las segundas cofradías penitenciales por orden cronológico son las de la Soledad, también conocida bajo las advocaciones de Nuestra Señora de las Angustias o Quinta Angustia. Durante el siglo XVI el título de Santo Sepulcro solo aparece en la capital, pero en la centuria del setecientos este nombre

<sup>1</sup> ARANDA DONCEL, Juan, "El movimiento cofrade en Andalucía: la trayectoria de las hermandades penitenciales cordobesas durante los siglos XVI al XVIII", en: BERTOLDI LENOCI, Liana (ed.), *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell' associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Schena editore, Bari, 1994, pp. 250-256.

<sup>2</sup> MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan, "Las cofradías de la Vera Cruz. Documentos y notas para su historia", en: *Archivo Ibero-Americano*, nº 109-110, Franciscanos Españoles, O.F.M., Vitoria, 1968, p. 207.

<sup>3</sup> TORRES, Alonso de, *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la Regular Observancia de N. Seráfico Padre San Francisco* (edición facsimilar de la de 1683), Editorial Cisneros, Madrid, 1984, p. 47.

reemplaza al de la Soledad en la mayoría de las localidades de la diócesis.

Al igual que la de la Vera Cruz, es de sangre y sus miembros realizan estación de penitencia el Viernes Santo por la noche. Indistintamente visten túnicas y cubrerrostros de color blanco o negro y procesionan las imágenes de la Virgen de la Soledad y Cristo yacente en el Sepulcro.

El nacimiento de las cofradías de la Soledad, Angustias y Santo Sepulcro en la demarcación territorial del obispado de Córdoba tiene lugar en la segunda mitad del siglo XVI, de manera especial en las tres décadas finiseculares<sup>4</sup>.

Las cofradías de Jesús Nazareno son las últimas en aparecer, pero van a despertar muy pronto un intenso fervor popular que ha pervivido hasta nuestros días. El nivel de arraigo y aceptación en todos los grupos sociales es mayor que el de las demás hermandades pasionistas. Una prueba elocuente la tenemos en el hecho de que el nombre de sus integrantes –nazarenos- se utiliza para designar a los penitentes de Semana Santa.

Las hermandades erigidas en honor del Nazareno introducen aspectos originales y novedosos. El más llamativo sea la aportación de una penitencia distinta a la que venían practicando las otras cofradías. Durante el recorrido procesional en la madrugada del Viernes Santo irán descalzos con pesadas cruces de madera sobre los hombros, a imitación de Cristo camino del Calvario.

Normalmente las hermandades nazarenas procesionan las imágenes de Jesús Nazareno, Dolorosa y san Juan. Los penitentes visten túnica con soga de esparto, ceñida al cuello y cintura, y capirote o capillo morados, salvo los de Córdoba, Baena y Hornachuelos en su primera etapa, que lucían hábitos de color rojo o leonado.

Las fiestas religiosas que celebran a lo largo del año varían en las distintas localidades, aunque las más extendidas serán la pascua de Resurrección e Invencción y Exaltación de la Cruz, A ellas hay que sumar la del Dulce Nombre de Jesús.

Como hemos visto, las cofradías de la Vera Cruz y Soledad de Nuestra Señora sacan procesiones de disciplinantes, mientras que las de Jesús

---

<sup>4</sup> Las primeras fundaciones se documentan en la capital. La hermandad de las Angustias se establece en 1558 en la iglesia conventual de los agustinos, aunque las constituciones se aprueban el 12 de abril de 1570. Antes de 1569 se erige la de la Soledad en el templo de los mercedarios y en el del Carmen calzado la del Santo Sepulcro, cuyas reglas tienen el visto bueno de la autoridad eclesiástica el 5 de marzo de 1573.

Nazareno son de nazarenos. Estas últimas, al fundarse con posterioridad a 1563, asumen las directrices conciliares de Trento y pueden considerarse hermandades propias de la reforma católica, de ahí que sea un factor a tener en cuenta a la hora de explicar y justificar el éxito conseguido.

## EL PROCESO FUNDACIONAL DE LAS COFRADÍAS DE JESÚS NAZARENO EN TIERRAS CORDOBESAS

**L**a primera cofradía nazarena fundada en tierras cordobesas es la de la capital, cuyas reglas se aprueban el veintiuno de marzo de 1579 por el prelado de la diócesis fray Martín de Córdoba y Mendoza<sup>5</sup>. En su origen la hermandad recibe el título de San Bartolomé y hunde sus raíces en las centurias bajomedievales, sosteniendo a sus expensas un hospital situado en la calle Carchenilla del barrio de San Lorenzo.

El título pasionista de Jesús Nazareno se incorpora con las nuevas constituciones elaboradas en 1579, manteniéndose el primitivo nombre. A partir del citado año queda transformada en cofradía penitencial y asistencial, adoptando la doble advocación de Jesús Nazareno y San Bartolomé.

El proceso fundacional de las hermandades de Jesús Nazareno en la diócesis de Córdoba se desarrolla a lo largo de un dilatado período en el que cabe señalar tres etapas bien definidas. La primera abarca los años ochenta y noventa del quinientos, la segunda el tránsito de centurias y la última se extiende hasta finales de la década de los treinta del siglo XVII<sup>6</sup>.

En los años ochenta aparece la cofradía de Jesús Nazareno en Cabra y Baena, dos importantes núcleos demográficos pertenecientes a la jurisdicción del ducado de Sessa. La egabrense se erige en 1586 en la Iglesia de San Martín y las primeras constituciones son aprobadas por el titular de la diócesis en julio de 1587<sup>7</sup>. La segunda se establece en el convento de los franciscanos y sus reglas son sancionadas por el obispo Francisco Pacheco el veintinueve de abril de 1589.

<sup>5</sup> Las constituciones se transcriben en la obra de ARANDA DONCEL, Juan, *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La cofradía de Jesús Nazareno, Hermandad de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1989, pp. 265-271.

<sup>6</sup> Vid. ARANDA DONCEL, Juan, "Las cofradías de Jesús Nazareno en tierras cordobesas durante los siglos XVI al XIX", en: ARANDA DONCEL, Juan (coord.), *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, Ayuntamiento de Mérida, Córdoba, 1991, pp. 280-284.

<sup>7</sup> MORENO HURTADO, Antonio, *Historia de la real archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cabra 1586-1986*, La Opinión, Cabra, 1986, pp. 58-63.



En los lustros finiseculares del XVI tiene lugar el nacimiento de la cofradía de Jesús Nazareno en destacadas poblaciones del ámbito diocesano. La de Montilla se funda en el convento de San Agustín a finales de 1589 o en los primeros meses del año siguiente. Entre los testimonios documentales que avalan esta cronología se encuentran las cuentas presentadas en mayo de 1591 por el mayordomo al visitador del obispado<sup>8</sup>.

La cofradía elabora sus reglas en el momento de su constitución, si bien la aprobación tiene lugar el cinco de junio de 1598 por el doctor Andrés de Rueda Rico, provisor y vicario general del obispado, siendo prelado de la diócesis Francisco Reinoso Baeza<sup>9</sup>.

Tenemos constancia documental de que en los primeros meses de 1593 ya está erigida y activa la hermandad de Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera en el templo parroquial de Santa María del Soterraño.

Poco después se crea la de Montemayor, puesto que en las cuentas tomadas por el visitador general en diciembre de 1596 se especifica que está recién fundada. Por las mismas fechas las encontramos en Bujalance y Puente Don Gonzalo. Finalmente el veintiséis de septiembre de 1599 se aprueban las reglas de la de Lucena que se localiza en el convento dominicano de San Pedro Mártir.

Aunque perteneciente a la jurisdicción eclesiástica de la abadía de Alcalá la Real, la villa cordobesa de Priego cuenta con una cofradía en honor de Jesús Nazareno auspiciada por los franciscanos en su templo conventual en abril de 1593. Inmediatamente después de conseguir la licencia del abad mitrado Maximiliano de Austria, se aprueban las constituciones en marzo de 1594<sup>10</sup>.

Las hermandades de Jesús Nazareno surgen en el tránsito de los siglos XVI al XVII en un buen número de localidades, entre ellas Fernán Núñez, La Rambla, Pozoblanco, Castro del Río, Montoro y Palma del Río.

La autoridad diocesana aprueba el ocho de mayo de 1600 las reglas de la cofradía nazarena de Fernán Núñez que se establece en el templo parroquial

---

<sup>8</sup> “[...] y le pidió cuenta de los marauedís y limosnas que se an llegado de limosnas desde que se fundó la dicha cofradía que abrá poco más de un año”.

<sup>9</sup> JIMÉNEZ BARRANCO, Antonio L., *Establecimiento y regla de la cofradía y hermandad de Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén de Montilla, Cofradía de Jesús Nazareno*, Montilla, 2008, pp. 73-89.

<sup>10</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, *Constituciones y Estatutos de la Pontificia y Real cofradía y hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Priego (1593-1993)*, ed. Revista Fuente del Rey, Priego de Córdoba, 1994, pp. 11-22.

de Santa Marina<sup>11</sup>. La fundación en La Rambla se realiza hacia 1603 en el monasterio de los freires de la orden hospitalaria del Sancti Spiritus y en ella interviene de manera directa Juan de Puerta Sembrador y su esposa que costean la portentosa imagen titular labrada por el escultor cordobés Juan de Mesa y Velasco en la capital hispalense<sup>12</sup>.

El origen de la de Pozoblanco se remonta a la cuaresma de 1605, fecha en la que predica en la villa fray Juan de Antrueno, mínimo de la orden de san Francisco de Paula, residente en el convento de la Victoria de la urbe cordobesa. Por iniciativa suya, el clero local y los ediles del cabildo municipal deciden poner en marcha la hermandad y elaborar las constituciones que van a ser aprobadas por el obispo Pablo de Laguna en 1606<sup>13</sup>. También en los albores de la centuria del seiscientos nace la corporación nazarena en Castro del Río y Montoro.

La última etapa de implantación de las cofradías de Jesús Nazareno en la geografía diocesana corresponde al período 1610-1640. Entre 1612 y 1623 nacen en Cañete de las Torres e Hinojosa del Duque. Con anterioridad a 1615 se erige la de Villafranca de Córdoba en la ermita de Santa Ana. La de Rute en la capilla de San Juan de la iglesia mayor y sus reglas van a ser aprobadas el 13 de marzo de 1624<sup>14</sup>. Cierran la relación la de Espejo en 1633 y la de Santaella en torno a 1639<sup>15</sup>.

El proceso fundacional queda paralizado durante la segunda mitad del siglo XVII. Solamente hemos documentado la hermandad de Hornachuelos, erigida en la capilla del Nombre de Jesús del templo parroquial y aprobada por el cardenal Salazar el cinco de junio de 1693<sup>16</sup>.

El estudio de la distribución geográfica permite concluir que las cofra-

<sup>11</sup> COSANO MOYANO, José, "Notas al movimiento cofradiero de Fernán Núñez en el siglo XVII: las reglas de Nuestro Padre Jesús Nazareno", en: *Actas del VI Congreso de Profesores-Investigadores*, Asociación de Profesores Hespérides, Baena, 1988, pp. 87-101.

<sup>12</sup> El contrato de la imagen se otorga el 1 de abril de 1621 y el documento lo publica MURO OREJÓN, Antonio, "Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII", en: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, tomo IV, Sevilla, 1932, pp. 80-81.

<sup>13</sup> Vid. ARANDA DONCEL, Juan, *La hermandad de Jesús Nazareno de Pozoblanco (1605-2005)*, Ayuntamiento, Pozoblanco, 2006, pp. 121-137.

<sup>14</sup> Las reglas están publicadas en el apéndice documental del libro de GARCÍA JIMÉNEZ, Bartolomé, y GARCÍA ITURRIAGA, Manuel, *En torno a Jesús Nazareno (Rute, 1624-1999)*, Rute, 1999, pp. 42-50.

<sup>15</sup> VENTURA GRACIA, Miguel, *La hermandad del Nazareno en la Semana Santa de Espejo (1633-2008)*, Ayuntamiento de Espejo y Diputación, Córdoba, 2009, p. 94. ARANDA DONCEL, Juan, *Historia de la Semana Santa de Santaella durante los siglos XVI al XX*, Círculo de Labradores, Córdoba, 1998, p. 78.

<sup>16</sup> En algunas localidades la procesión del Nazareno corre a cargo de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, como ocurre en Luque y Monturque.

días de Jesús Nazareno tienen una desigual propagación en tierras cordobesas. Las comarcas de mayor implantación son las del valle del Guadalquivir, Campiña y Subbética, mientras que al norte de la línea fluvial apenas se difunden, salvo en grandes poblaciones como Pozoblanco e Hinojosa del Duque.

Las órdenes religiosas desempeñan un activo papel en el nacimiento de las hermandades de Jesús Nazareno, pero únicamente en localidades con un elevado número de habitantes aparecen erigidas en iglesias conventuales. Cabe mencionar los casos de los franciscanos en Baena y Priego, los agustinos en Montilla, los dominicos en Lucena y los freires del Sancti Spiritus en La Rambla.

Por el contrario, en su mayoría se fundan en parroquias, hospitales y, sobre todo, ermitas. Bien es verdad que en algunas poblaciones –Montemayor, Fernán Núñez, Pozoblanco, Villafranca, Santaella– el fenómeno puede obedecer a la ausencia del clero regular. Sin embargo, encontramos núcleos con comunidades de frailes en los que no se hallan vinculadas a ellas. Así, en Puente Don Gonzalo y Castro del Río se encuentran en sendas ermitas, mientras que en Palma del Río se localiza en el hospital de San Sebastián.

## LOS CORTEJOS PROCESIONALES DE LA MAÑANA DEL VIERNES SANTO EN LAS CONSTITUCIONES NAZARENAS

**E**l estudio de las primitivas constituciones de las cofradías de Jesús Nazareno de Córdoba, Cabra, Baena y Montilla, cuya cronología abarca el período 1579-1598, permite conocer la hora de salida y recorrido de la estación en la mañana del Viernes Santo, el hábito penitencial y dimensiones de las cruces que portan los nazarenos, los elementos del cortejo procesional y las insignias e imágenes que sacan las mencionadas hermandades en el momento de su fundación.

La procesión de Jesús Nazareno de la capital va encabezada por un penión de damasco blanco con cinco cruces de Jerusalén en rojo. A continuación dos hileras de penitentes de luz, integradas cada una por doce personas que llevan cirios encendidos. En el caso de que el número fuere insuficiente, las reglas contemplan la posibilidad de que los porten invitados particulares ataviados con capas negras.

Un guión de color negro con el anagrama de JHS en letras doradas precede a la imagen de Jesús Nazareno. Detrás se alinean los hermanos penitentes con cruces sobre los hombros. En medio de las dos filas de nazarenos el paso de San Juan Evangelista y en último lugar el de la Soledad. En el cortejo van clérigos que entonan salmos y letanías.

La procesión recorre un largo trayecto y hace estación en distintos templos del itinerario. Sale a la hora del alba desde la iglesia hospitalaria y llega al convento de San Agustín. A continuación por las calles Fuenseca y Carnicerías (Alfaros) el cortejo se dirige a la parroquia del Salvador, donde tiene lugar la segunda estación. Después cruza por delante del colegio de los jesuitas y baja a la catedral a través de Pedregosa y Baño (Céspedes).

Los penitentes acceden al recinto catedralicio por la puerta del Perdón y lo abandonan por la de Santa Catalina. El camino prosigue hasta alcanzar la calle de la Feria, una de las arterias urbanas más importantes y concurridas de la ciudad. Tras realizar la cuarta y quinta estación en la iglesia dominicana de San Pablo y en la parroquia de San Andrés, regresan a su templo por el Realejo y calle del Lodo (Isaac Peral).

El capítulo sexto de las reglas ordena que los penitentes vistan túnica y capirote de lienzo rojo con un escapulario del mismo color. También llevan un grueso cordón ciñendo el hábito que simboliza la soga que colocaron a Jesús.

Los hermanos de la cofradía de Jesús Nazareno de Cabra sacan al amanecer del Viernes Santo la procesión que recorre distintas calles y transita por la iglesia mayor hasta llegar a la zona del Calvario, donde se realiza el paso del Descendimiento de la Cruz y posteriormente el del Entierro de Cristo en el templo de San Martín, sede canónica de la hermandad.

Los penitentes visten hábito de lienzo morado con túnica, ceñida con la típica soga o cordón, y capirote. En el recorrido van descalzos o alpargatas los enfermos y con cruces de madera que tengan como mínimo seis dedos de ancho y tres de grueso. Los elementos del cortejo presentan notas comunes con el de la capital<sup>17</sup>.

El recorrido y las iglesias donde hace estación la cofradía de los naza-

---

<sup>17</sup> “Ante todas cosas saldrá un pendón morado delante la prozesión con el titulo de Jesús Nazareno y junto a este pendón yrá una ymagen de Christo nuestro redemptor con la cruz a questas en unas andas como yba por la calle de el Amargura con quatro velones de cada parte y luego yrán nuestros hermanos siguiendo al benditísimo Jesús cada uno con su cruz y como está dicho y yendo o descalzos o con solos alpargates, yrá después en medio de la prozesión el discípulo Amado San Juan y al cavo la venditísima y Soberana Virgen María nuestra Señora en medio de el coro de los sazerdotes, que yrán cantando psalmos o letanías en tono vajo”.

renos de Baena en la mañana del Viernes Santo quedan a criterio del hermano mayor y asistentes al cabildo preparatorio que se celebra el Domingo de Ramos. Las tres imágenes que participan son Jesús Nazareno, Nuestra Señora y san Francisco de Asís con la cruz a cuestas. La presencia de esta última viene justificada por el hecho de que originariamente la hermandad incorpora al fundarse la del Cordón de San Francisco.

Los hermanos visten hábito de color rojo y lucen el cordón de san Francisco. Van descalzos, salvo casos excepcionales, y portan cruces de madera, cuyas dimensiones se recogen en las constituciones:

*“Ordenamos que las Cruces que han de llevar los cofrades en la procesión sean iguales, las cuales sean de madera que tengan dos varas y media de largo y ocho dedos de ancho y quatro dedos de grueso, y no pueden ser menores, y si alguno la quisiere maior la puede llevar, y quando obiere algún muchacho cofrade la podrá llevar menos hasta que tenga beinte años y en teniéndolos se iguale con los demás”<sup>18</sup>.*

La procesión de la cofradía de Jesús Nazareno de Montilla sale de la iglesia conventual de San Agustín el Viernes Santo al amanecer y recorre distintas calles hasta llegar a la cruz y ermita de San Blas en las afueras de la población, simbolizando el Monte Calvario.

Los penitentes con túnica y capirote redondo de color morado van descalzos y cargan cruz de madera de pino de Segura de “dos varas de largo, seis dedos de ancho y cuatro de grueso”. Caminan en fila de a uno detrás de la imagen titular y únicamente los enfermos pueden usar sandalias.

El cortejo está encabezado por la insignia de la cofradía, un estandarte de tafetán de color morado con la cruz de Jerusalén en amarillo. A continuación Jesús Nazareno con los penitentes detrás y las imágenes de san Juan Evangelista y Nuestra Señora. Asimismo hay que destacar la presencia de una capilla de música, cuyos integrantes se reparten entre los pasos del titular y la Dolorosa.

Las reglas documentan a lo largo del recorrido de la procesión las representaciones de las tres caídas y el encuentro de la Verónica con Jesús en distintos puntos del itinerario. Estas escenificaciones y el llamado sermón del Paso se irán incorporando a la estación de penitencia de las cofradías nazarenas durante el siglo XVII en la denominada etapa barroca.

<sup>18</sup> Las constituciones se incluyen en el apéndice documental de la obra de ARANDA DONCEL, Juan, *Historia de la Semana Santa de Baena durante los siglos XVI al XX*, Ediciones Andalucía Gráfica, Córdoba, 1995, pp. 495-500.

## EL AUGE DE LAS COFRADÍAS DE JESÚS NAZARENO Y LA CATEQUÉTICA DEL BARROCO

**D**urante el siglo XVII y la primera mitad de la centuria siguiente las cofradías de Jesús Nazareno protagonizan una etapa de auge que se refleja en un incremento de los efectivos humanos y de los recursos disponibles para afrontar proyectos de envergadura. El fervor al titular alcanza una gran intensidad y popularidad al que contribuyen las mortíferas epidemias que azotan a la población. Un exponente significativo viene dado por las frecuentes rogativas organizadas para impetrar el favor divino.

También la procesión del Viernes Santo se impregna de la estética barroca llegando a deslumbrar por el lujo y boato, al mismo tiempo que tiene una finalidad catequética. Esta fastuosidad se logra mediante la incorporación de una serie de elementos que rompen la sobriedad de las últimas décadas del XVI.

Siguiendo el ejemplo de la capital, las cofradías nazarenas de la diócesis llevan una o varias trompetas que anuncian el paso de la procesión por las calles del itinerario y marcan las pausas del cortejo en su marcha. Los instrumentos suelen ser de latón y emiten un sonido lúgubre y largo.

La espectacularidad de las estaciones de penitencia se acentúa con los soldados romanos o sayones que van en la comitiva e intervienen en las escenificaciones pasionistas. A partir de 1614 aparecen en la procesión de la aristocrática hermandad de la urbe cordobesa y en 1647 se debate la conveniencia de eliminarlos, argumentando que son gente ruda perteneciente a capas sociales bajas. En Pozoblanco representan el acto del Prendimiento.

Asimismo en la fase barroca se generaliza la costumbre de acompañar las imágenes con capillas de música que entonan el Miserere al Nazareno y el Stabat Mater a la Dolorosa. Sin duda, la presencia de instrumentistas y cantores contribuye de manera decisiva a engrandecer y a dar mayor solemnidad a la estación de penitencia.

El desfile procesional gana en brillantez con el aumento del número de pasos. Por lo general, a las tres imágenes que salían en su origen –Nazareno, Dolorosa y san Juan- se unen las de santa María Magdalena y la Verónica, que juegan un papel muy activo en el sermón del Paso.

A finales de la década de los años veinte se documentan las mencionadas efigies en la capital. También figuran en los cortejos de numerosas poblaciones campiñesas y del valle del Guadalquivir como Montilla, Cañete de las Torres, Montalbán, Villafranca, Santaella, Aguilar de la Frontera, La Rambla, Palma del Río, Posadas y Fernán Núñez.

El lujo y la riqueza tienen uno de sus exponentes en la aparición de pasos enriquecidos con plata. Una de las donaciones más valiosas que recibe la hermandad de la capital va a ser las andas del Nazareno, realizadas por el orfebre Alonso Pérez de Tapia y costeadas en 1700 por el hermano mayor Fernando Manuel Fernández de Córdoba.

También se labran en este noble metal las potencias, coronas de espinas y diademas de las imágenes, así como las varas que lucen los hermanos mayores de algunas cofradías. Ricas telas de seda van a ser utilizadas en las túnicas de los titulares, realizadas con artísticos bordados y ceñidas con vistosos cordones dorados, y en los mantos de las Dolorosas, cuajados de estrellas de plata.

Otro indicador de la suntuosidad barroca lo encontramos en las lujosas cruces de plata y materiales nobles –carey, marfil, nácar- que portan las imágenes de Jesús Nazareno en la estación de penitencia. Hay que destacar la espléndida cruz de plata del Nazareno de La Rambla que regala Antonio de Peralta y Córdoba, gobernador de Veracruz y oriundo de esta villa cordobesa. La del titular de la hermandad de Fernán Núñez tiene embutidos de ébano y aplicaciones de plata.

Los cortejos procesionales ganan en vistosidad con los palios, cuyo uso se generaliza en la etapa barroca. La mayoría de las cofradías incorporan este elemento en el que se utilizan ricas telas de damasco y terciopelo con lujosos bordados y adornos.

La primera vez que se menciona en la hermandad de Córdoba es en 1616. El del titular se renueva por otro de damasco morado con aguas de tela de oro. Detrás del paso de la Soledad se saca también uno de damasco con caídas de tela de oro y encaje.

El uso de los palios se halla muy extendido en las cofradías nazarenas de la diócesis. En el inventario de la de La Rambla de 1700 se describe el del titular, apreciándose la riqueza y el lujo de la artística pieza: “Un palio de felpa morada para Jesús con flueque de plata de Milán y alamares con cinco

escudos bordados de la misma plata con ocho varas plateadas y de color”<sup>19</sup>.

Por último, los sermones y escenificaciones de la Pasión alcanzan una gran difusión y se enmarcan dentro de los planteamientos del barroco. Con estas manifestaciones se pretende aleccionar a los fieles que acuden en masa a dichos actos religiosos. Asimismo en los cortejos procesionales de la mañana del Viernes Santo participan personas cubiertas con rostrillos de cartón y los correspondientes atuendos que representan apóstoles, evangelistas, profetas y sibilas, así como distintas figuras del Antiguo y Nuevo Testamento. En este contexto hay que situar el nacimiento del judío que lo encontramos en distintas localidades como Baena, Cabra y Puente Don Gonzalo.

La estructura del sermón del Paso presenta un esquema muy parecido en las poblaciones cordobesas. Normalmente se inicia con la escenificación de la expulsión del paraíso terrenal de Adán y Eva al cometer el pecado original, le sigue el sacrificio de Isaac y a continuación las secuencias de la Pasión comprendidas entre el Prendimiento y la llegada del Nazareno al Calvario. En algunos lugares se eliminan las escenas del Antiguo Testamento<sup>20</sup>.

El predicador cuaresmal, subido en un púlpito de madera portátil o en un balcón de la plaza, narra con viveza y dramatismo la Pasión y también hace intervenir con sus movimientos las imágenes de Jesús Nazareno, Dolorosa, san Juan, santa María Magdalena y la Verónica, simbolizando los característicos *encuentros*.

Como hemos señalado, las reglas de la hermandad nazarena de Montilla documentan desde finales del siglo XVI el Encuentro de la Calle de la Amargura. A lo largo del recorrido procesional se muestran a los fieles las tres caídas del Redentor y el encuentro de la Verónica con Jesús en distintos puntos del itinerario. El cortejo llega a las afueras de la población al sitio de la cruz y ermita de San Blas que simbolizan el monte Calvario:

*“Y en ella se hagan los pasos y caídas en los lugares y calles acostumbrados y asimesmo el de la Mujer Verónica y ordenamos que salga esta procesión al campo, donde está la cruz y ermita de San Blas, como siempre se ha hecho a*

<sup>19</sup> ARANDA DONCEL, Juan, *Jesús Nazareno en la Semana Santa de La Rambla, Hermandad de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1998, p. 60.

<sup>20</sup> Vid. ARANDA DONCEL, Juan, “Tradiciones barrocas en la Semana Santa cordobesa: el sermón del Paso y las cofradías de Jesús Nazareno”, en: Juan Aranda Doncel (coord.), *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional. I. Pozoblanco*, Ayuntamiento y Hermandad de Jesús Nazareno, 2007, pp. 76-94.



*imitación de la que hizo nuestro Señor Jesuxpto para el Monte Calvario”.*

Una plática, en la que el predicador reflexiona sobre el sentido de la penitencia, precede a la salida procesional de la cofradía nazarena de Fernán Núñez en la madrugada del Viernes Santo y durante el recorrido se representan asimismo las tres caídas y el encuentro de la Verónica. También el cortejo se dirige a las afueras del casco urbano a un lugar en el que una cruz simboliza el monte Calvario y posteriormente regresa a la iglesia parroquial.

La exhaustiva descripción de la estación de penitencia de Pozoblanco permite conocer los lugares en los que se representan las secuencias de la Pasión. Los sayones armados escenifican el Prendimiento en el Pozo de Ánimas y en la Plaza se levanta un tablado, donde se lleva a cabo el Lavatorio y posterior Sentencia de Poncio Pilato. Las Niñas de Jerusalén, que representan las Santas Mujeres, se acercan y arrodillan ante Jesús Nazareno en la Calle Real y el encuentro con la Verónica en la plazuela del Cano.

En las afueras de la población se hace el pasaje del aviso de san Juan a la Virgen y el encuentro de ambas imágenes con la del titular de la cofradía. Por último, al llegar la procesión al Molino del Viento los sayones sortean la túnica de Jesús.

Una parte esencial del sermón del Paso es el recitado en forma de pregón de la sentencia de Pilato, la del Padre Eterno y la confortación del Ángel. La primera, conocida con el nombre de sentencia mala, se contrapone a la buena, es decir, la que pronuncia el Padre Eterno que contiene como mensaje fundamental el sentido de la Pasión y Muerte de Cristo: liberar al género humano del pecado.

En suma, las representaciones en el sermón del Paso, como su mismo nombre indica, se utilizan de eficaz recurso catequético para adoctrinar a los fieles en los misterios de la fe, concretamente en el verdadero sentido de la Redención.

## LOS PLANTEAMIENTOS ILUSTRADOS FRENTE A LAS TRADICIONES BARROCAS (1743-1820)

**E**l racionalismo de la Ilustración desencadena un enfrentamiento con las manifestaciones de religiosidad popular de corte barroco que gozan de un fuerte arraigo en la población. La crítica a

esas vivencias colectivas se muestra con mayor ímpetu en la segunda mitad del siglo XVIII.

Los actos de Semana Santa experimentan mutaciones acusadas como consecuencia de las medidas adoptadas por los prelados de la diócesis cordobesa que pretenden suprimir formas tradicionales consideradas irreverentes y contrarias a un fervor auténtico<sup>21</sup>.

El iniciador de esta política va a ser el obispo Miguel Vicente Cebrián, quien, nada más tomar posesión de la silla de Osio, cursa despachos a los vicarios de varias poblaciones en la primavera de 1743 con el objetivo prioritario de depurar la religiosidad popular, de acuerdo con los planteamientos ilustrados.

La iniciativa constituye solo un anticipo de un plan más amplio y elaborado que se publica en febrero del año siguiente. En esta fecha promulga un edicto “*contra los abusos en procesiones de Semana Santa y veneración de sus sagradas funciones*”<sup>22</sup>.

El primer artículo de la normativa dada afecta de lleno a las cofradías de Jesús Nazareno, ya que prohíbe las representaciones de la Pasión, las figuras bíblicas y los judíos, romanos o sayones. Al mismo tiempo, regula el hábito penitencial mediante la supresión del cubrerrostro.

El decreto episcopal significa la eliminación de las escenificaciones del sermón del Paso que, como hemos visto, están muy arraigadas en numerosas poblaciones de la diócesis cordobesa. Esta circunstancia explica que la orden del prelado aragonés encuentre resistencia en el vecindario que, en ocasiones, va a ser secundado por el clero local.

Asimismo la firme postura de las cofradías en defensa de las tradiciones impide que en la práctica se cumpla el mandato del obispo, a pesar de que los responsables del gobierno de la diócesis mantengan su vigencia en la segunda mitad del siglo XVIII.

El rechazo a determinadas manifestaciones de religiosidad popular pervive a lo largo de las primeras décadas de la centuria decimonónica. Este fenómeno cobra bastante relevancia en la etapa de gobierno del obispo Pedro Antonio de Trevilla, que abarca el período 1805-1832.

Durante su largo pontificado realiza numerosas visitas pastorales y en

<sup>21</sup> ARANDA DONCEL, Juan, “Ilustración y religiosidad popular en la diócesis de Córdoba: la actitud de los obispos frente a las celebraciones de Semana Santa (1743-1820)”, en: AA. VV., *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Diputación Provincial, Zamora, 1988, pp. 305-318.

<sup>22</sup> Archivo Catedral de Córdoba, *Papeles varios*, tomo 41, ff. 52-53 v.

ellas presta especial atención al modo de celebrar los actos conmemorativos de la Pasión. En la primavera de 1807 se encuentra en Baena con el fin de erradicar de la Semana Santa las representaciones y escenificaciones de corte barroco, figuras bíblicas, evangelistas, apóstoles y turbas de judíos. En septiembre de ese año llega a Lucena y suprime las irreverencias del sermón del Paso, como lo manifiesta en una carta dirigida al presidente de la chancillería de Granada:

*“Esta [procesión] salía a las tres de la mañana sin el orden, decoro y magestad que es debida y llegada a la Plaza colocaban en sitios proporcionados las sagradas Ymágenes de Jesús Nazareno, Nuestra Señora de los Dolores, la Santa Berónica y San Juan, para que cada una estuviese dispuesta a representar su respectivo papel: En este estado subía el Predicador al balcón de las Casas Consistoriales y a su voz por un orden teatral se hacía la despedida de Hijo y Madre y se limpiaba el rostro de Jesús: En seguida se publicaba un pregón de la sentencia de Pilatos, concebido en unos términos poco decorosos”<sup>23</sup>.*

Al mismo tiempo, denuncia el comportamiento de las cuadrillas que portan con correones las imágenes en la mañana del Viernes Santo por los alardes de fuerza y los excesos cometidos<sup>24</sup>.

La ocupación de Andalucía por las tropas napoleónicas en 1810 paraliza temporalmente la acción del titular de la mitra cordobesa contra las arraigadas tradiciones de la Semana Santa. Tras el paréntesis del régimen bonapartista, vuelve a insistir en las prohibiciones decretadas que continúan provocando un abierto rechazo.

La pugna originada, lejos de remitir, se encona cada vez más. El punto culminante de este enfrentamiento se produce en 1820 como consecuencia de un reglamento sobre procesiones de Semana Santa, elaborado el año anterior y aprobado por el Consejo de Castilla.

La normativa se publica en marzo de 1820 y consta de veinte artículos en los que se regulan de manera estricta las procesiones. Éstas, en la

<sup>23</sup> Archivo General del Obispado de Córdoba, *Provisorato. Asuntos ordinarios, legajo 45, f. 32.*

<sup>24</sup> *“Las Sagradas Ymágenes eran conducidas en correones: A esto se prestaban gustosos los preciados de más valientes y para probar y acreditar sus fuerzas extraordinarias, añadían un enorme peso al de las Ymágenes con el que abrumados y sofocados seguían la procesión: En este estado discurrían por las calles pelotones de hombres y mugeres para ver quién era el más esforzado y quién iba más abatido: Allí se presentaba la madre con vino, licores, vizcochos, rosquillas y otros manjares para fortalecer a su hijo, a fin de que saliere triunfante de su empresa y acreditase más valor que ninguno: Los mismos oficios hacía la muger respecto al marido, de suerte que llegaban al término de la procesión casi todos borrachos, rebentados y sofocados, de lo que resultaba que algunos fallecían y otros quedaban inutilizados”.*

demarcación territorial del obispado, quedan reducidas únicamente a la que saldrá en la tarde del Viernes Santo. Al mismo tiempo, se eliminan las representaciones en el sermón del Paso y las figuras bíblicas de los cortejos que tanto arraigo mantenían desde la etapa barroca.

Las severas medidas adoptadas provocan una furibunda reacción en contra y en algunas localidades –Montemayor, Cabra, Baena, Castro del Río– se está al borde de alteraciones graves de orden público. La masa popular asocia y relaciona las prohibiciones de Semana Santa con el advenimiento del régimen liberal y la entrada en vigor de la constitución de 1812, de ahí el interés de las autoridades municipales en aclarar la cuestión y hacer ver a los vecinos que no se oponen a la celebración religiosa.

Las presiones ejercidas obligan al prelado de la diócesis a dar marcha atrás y las formas tradicionales de las procesiones se mantienen con altibajos en las centurias posteriores<sup>25</sup>. También pervive hasta nuestros días el sermón del Paso en un buen número de poblaciones de la geografía diocesana, como Baena, Montoro, Pozoblanco y Castro del Río.

Cada mañana de Viernes Santo la provincia cordobesa, sobre todo en las comarcas de la Campiña y Subbética, continúa vibrando con Jesús Nazareno en una popular manifestación de fe sentida. El intenso fervor que despierta en todas las capas sociales viene refrendado, entre otros indicadores, por las distinciones hechas a los titulares de estas cofradías, siendo nombrados oficialmente en muchos casos alcaldes perpetuos o bien se les ofrece la medalla de oro de la localidad.

## PERVIVENCIA DE LAS TRADICIONES BARROCAS EN LA VILLA CORDOBESA DE CASTRO DEL RÍO

**A** pesar de las vicisitudes sufridas durante cuatro siglos, la **Hermandad de Jesús Nazareno de Castro del Río** ha logrado transmitir a las generaciones actuales un preciado legado en la estación de penitencia que realiza en la madrugada del Viernes Santo. La procesión de nazarenos, que recorre las calles de la villa del Guadajoz, conserva los

<sup>25</sup> Por el contrario, en la capital cordobesa la aplicación del reglamento de 1820 lleva consigo la desaparición de las procesiones durante tres décadas hasta que se recuperan a mediados de la centuria decimonónica por iniciativa del ayuntamiento.

rasgos peculiares y señas de identidad que definen a estas cofradías en las centurias del quinientos y seiscientos.

La multitud de penitentes descalzos que cargan sobre sus hombros pesadas cruces de madera o alumbran a los pasos titulares con hachas de cera constituyen una expresión de fe secular con un fuerte arraigo en todas las capas sociales. La túnica y el capillo de color morado con el típico cordón de pita nos retrotrae en el tiempo al hábito nazareno originario.

La tradición barroca pervive con fuerza en la nota colorista de los soldados romanos, la interpretación del Miserere y el Stabat Mater por la capilla de música y el sermón del Paso que se venía celebrando en el Llano de la Iglesia y en la actualidad tiene lugar en el templo de Nuestra Señora de la Asunción. También las saetas a rigor de los pregoneros singularizan la estación de penitencia nazarena.

La salida procesional se produce a las dos horas solares de la madrugada del Viernes Santo. El cortejo penitencial avanza de forma lenta con los pasos del Nazareno, Nuestra Señora del Mayor Dolor y San Juan, ofreciendo una estampa sobrecogedora cuando baja la calle Caridad, sube la Corredera o pasa por el Arco de la Cuesta Santo Cristo que franquea a través del recinto amurallado la entrada en el conjunto histórico y artístico del barrio de la Villa.

La llegada a la iglesia mayor marca una pausa que alivia al penitente momentáneamente del esfuerzo soportado durante tantas horas cargando con la pesada cruz en ofrenda al Redentor. En la parroquia suena el vibrante y estremecedor sermón del predicador que se va intercalando con la voz de los pregoneros que cantan con la peculiar entonación la sentencia de Poncio Pilato, la del Padre Eterno por medio del ángel y la confortación de la Virgen.

En el sermón del Paso se representa el encuentro de la Madre con el Hijo mediante el acercamiento de las imágenes de Jesús Nazareno y Nuestra Señora del Mayor Dolor. La escolta de romanos participa en el acto impidiendo con el cruce de lanzas el paso de la Virgen. La intervención del orador sagrado alcanza tonos dramáticos y al final los soldados dejan expedito el camino.

Al terminar el sermón del Paso, la procesión reanuda la marcha y, a través del incomparable marco del monumental Triunfo de San Rafael y la torre del homenaje del castillo, se dirige a su templo hospitalario construido en el siglo XVIII, donde hace la entrada al filo del mediodía.

Las llamadas saetas a rigor alcanzan su máxima expresión en la procesión de la madrugada del Viernes Santo, que constituye la quintaesencia de los valores genuinos y singulares de la Semana Santa castreña.

Durante el largo y pausado recorrido son cantados numerosos pregones a Jesús Nazareno, cuyas letras aluden a secuencias del Camino de la Amargura. Muy emotivas son las referidas a las tres caídas. Las dos primeras se cantan antes de llegar la comitiva penitencial a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, en el Llano del Convento y en la Cuesta Santo Cristo respectivamente:

*“Sin pronunciar un lamento  
por el dolor de la cruz  
con el martirio más cruento  
por primera vez Jesús  
cayó al suelo sin aliento”.*

*“Rendido por la fatiga  
de esta carga tan pesada,  
ante la gente deicida  
que le sigue despiadada  
da la segunda caída”.*

El pregón de la tercera caída se canta al pasar la procesión por el antiguo convento de dominicas recoletas, cuyo campanario enhiesto denuncia la lamentable demolición de la iglesia.

El encuentro con la Virgen también queda recogido en la letra de otra saeta a rigor:

*“Caminando el buen Jesús  
por la Calle de la Amargura  
fatigado con la cruz  
encontró a la Virgen pura  
Madre de la clara luz”.*

La original procesión de la madrugada del Viernes Santo en esta población andaluza, situada a orillas del río Guadajoz en la feraz Campiña cordobesa,

constituye un caso singular en la Semana Santa española al mantener viva la esencia penitencial. Esta auténtica reliquia resulta equiparable en los disciplinantes a los célebres picaos de San Vicente de la Sonsierra en tierras riojanas.

## Fuentes

Archivo Catedral de Córdoba.

Archivo General del Obispado de Córdoba.

## Bibliografía

**Aranda Doncel, Juan**, “Ilustración y religiosidad popular en la diócesis de Córdoba: la actitud de los obispos frente a las celebraciones de Semana Santa (1743-1820)”, en: AA. VV., *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Diputación Provincial, Zamora, 1988, pp. 305-318.

**Aranda Doncel, Juan**, *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La cofradía de Jesús Nazareno*, Hermandad de Jesús Nazareno, Córdoba, 1989.

**Aranda Doncel, Juan**, “Las cofradías de Jesús Nazareno en tierras cordobesas durante los siglos XVI al XIX”, en: ARANDA DONCEL, Juan (coord.), *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, Ayuntamiento de Mérida, Córdoba, 1991, pp. 280-284.

**Aranda Doncel, Juan**, “El movimiento cofrade en Andalucía: la trayectoria de las hermandades penitenciales cordobesas durante los siglos XVI al XVIII”, en: BERTOLDI LENOCI, Liana (ed.), *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell' associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Schena editore, Bari, 1994, pp. 250-256.

**Aranda Doncel, Juan**, *Historia de la Semana Santa de Baena durante los siglos XVI al XX*, Ediciones Andalucía Gráfica, Córdoba, 1995.

**Aranda Doncel, Juan**, *Jesús Nazareno en la Semana Santa de La Rambla*, Hermandad de Jesús Nazareno, Córdoba, 1998.

**Aranda Doncel, Juan**, *Historia de la Semana Santa de Santaella durante los siglos XVI al XX*, Círculo de Labradores, Córdoba, 1998.

**Aranda Doncel, Juan**, *La hermandad de Jesús Nazareno de Pozoblanco (1605-2005)*, Ayuntamiento, Pozoblanco, 2006.

**Aranda Doncel, Juan**, “Tradiciones barrocas en la Semana Santa cordobesa: el sermón del Paso y las cofradías de Jesús Nazareno”, en: Juan Aranda Doncel (coord.), *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional*. I. Pozoblanco, Ayuntamiento y Hermandad de Jesús Nazareno, 2007.

**Cosano Moyano, José**, “Notas al movimiento cofradiero de Fernán Núñez en el siglo XVII: las reglas de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, en: *Actas del VI Congreso de Profesores-Investigadores*, Asociación de Profesores Hespérides, Baena, 1988, pp. 87-101.

**García Jiménez, Bartolomé, Y García Iturriaga, Manuel**, *En torno a Jesús Nazareno (Rute, 1624-1999)*, Rute, 1999, pp. 42-50.

**Jiménez Barranco, Antonio L.**, *Establecimiento y regla de la cofradía y hermandad de Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén de Montilla*, Cofradía de Jesús Nazareno, Montilla, 2008.

**Meseguer Fernández, Juan**, “Las cofradías de la Vera Cruz. Documentos y notas para su historia”, en: *Archivo Ibero-Americano*, nº 109-110, Franciscanos Españoles, O.F.M., Vitoria, 1968, p. 207.

**Moreno Hurtado, Antonio**, *Historia de la real archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cabra 1586-1986*, La Opinión, Cabra, 1986.

**Muro Orejón, Antonio**, “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII”, en: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, tomo IV, Sevilla, 1932.



**Peláez Del Rosal, Manuel**, *Constituciones y Estatutos de la Pontificia y Real cofradía y hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Priego (1593-1993)*, ed. Revista Fuente del Rey, Priego de Córdoba, 1994.

**Torres, Alonso De**, *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la Regular Observancia de N. Seráfico Padre San Francisco* (edición facsimilar de la de 1683), Editorial Cisneros, Madrid, 1984.

**Ventura Gracia, Miguel**, *La hermandad del Nazareno en la Semana Santa de Espejo (1633-2008)*, Ayuntamiento de Espejo y Diputación, Córdoba, 2009.



Imagen titular de la cofradía de Jesús Nazareno de Córdoba en su camarín. (foto: Sánchez Moreno)



Penitentes nazarenos en la madrugada del Viernes Santo (foto: Sánchez Moreno)



Sayones sorteando la túnica de Jesús en Baena .



Encuentro del Nazareno y la Virgen en el sermón del Paso de Castro del Río  
(Archivo Manuel Alba)



Penitentes nazarenos en el Arco de la Cuesta Santo Cristo de Castro del Río (foto: Sánchez Moreno)





Terminose de componer este libro en las dependencias de Páginas del Sur de la calle Rioja de Sevilla, en el día 3 de Diciembre del año del Señor de dos mil diecinueve, festividad de San Francisco Javier, Patrono de las Misiones, en los talleres de Artes Gráficas Moreno.

*LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI*







19

# III CENTENARIO DEVOCIONAL

1719-20



## AFLIGIDOS

DE CUERPO VIVO



Fundación

Cajasol

