

La invariable tipología nazarena

Antonio BONET SALAMANCA
Madrid

- I. Introducción.**
- II. Origen y desarrollo de la religiosidad popular.**
- III. La imagen conceptual nazarena.**
- IV. Tipología nazarena.**
- V. La Iconografía Nazarena en la JMJ de Madrid.**
- VI. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

En nuestro tiempo resulta habitual la presencia de imágenes que gozan de la mayoritaria y solícita devoción popularizada conforme a la común titularidad otorgada a Jesús Nazareno con la Cruz Camino del Gólgota. Dicha imagen se erige en invariable tipología, por lo que, más allá del mero tratamiento iconográfico se erige en reclamada devoción afin a la diversidad de hermandades y cofradías penitenciales. La terminología nazarena se ha ampliado en puntual sinonimia hacia los seguidores del Cofrade Único, convertido en inmejorable referente para los integrantes de las procesiones de Semana Santa a los que también se conoce como tales. Constituye, sin duda, uno de los referentes de la Pasión humanada de Cristo, integrado en la exteriorizada y pública manifestación de fe con proyección al templo y la calle, *ad extra* y *ad intra*, en identidad eclesial. Así, los diversos acontecimientos de la Pasión, muerte y Resurrección del Salvador constituyen la esencia nuclear del transcurrir existencial y biográfico del cristiano en relación con el Triduo Pascual, proyectada a la sacralización del espacio público, enmarcado en inmejorable marco escénico y representativo del lento transcurrir de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Jesús “El Nazareno” representa la máxima cercanía entre lo humano y lo divino. Denominar *Padre* a Jesús en el más estricto sentido antropológico identifica su pertenencia a la esencia de Dios. El Cristianismo remarca, que cuando se escribe Padre con mayúscula, la palabra rota y reducida del hombre está balbuciendo en Dios, pero, si además se le antepone el calificativo de Nuestro, entonces se intensifica íntimamente con el hombre creyente puesto en relación con Dios. Jesús El Nazareno, nos remite a la dimensión humana de Cristo, de su naturaleza de hombre que nació en una pequeña localidad rural de Galilea, conocido por el gentilicio de origen, y por tanto, con la genérica titularidad de Nazareno, y por derivación, a sus seguidores y cofrades, como discípulos del Cofrade Mayor. Jesús en símil biográfico al cristiano, peregrina, evangeliza y reclama con su invitación en bondadosa y penetrante mirada ratificada por su mano liberada con la que suele bendecir al pueblo que le admira expectante. Con la otra mano amarra y se aferra a la cruz redentora, signo y trono desde el que presidirá a la Humanidad gozosa y doliente.

La ascensionalidad en el dramático itinerario hacia el Calvario con un Jesús convertido en portador del Santo Madero, en aceptación espontánea de la Teología de la Cruz, al protagonizar el dolor propio y ajeno que humaniza a Dios. Nos remite así, hacia una Encarnación en su dimensión sufriente a la condición humana. Todas las cruces ocultas pesan en la mañana del Viernes Santo sobre Jesús Nazareno que asciende transformado en fortalecido Hércules para acoger y renovar las manifiestas penalidades comunes a la naturaleza humana, previa su divinizada reinstauración. Jesús, el Nazareno procesiona por plazas y calles en multitudinaria y paradójica escena al permanecer solitario entre la multitud, en absorta fisonomía, ubicado entre la admiración, la sorpresa ante un aterrador silencio, inserto en singularizada dramaturgia. Su testimonio queda patente en la silente y acogedora respuesta al compartido dolor, revelador del amor generoso y generado en esta tierra hacia aquellos a quienes ama sin medida.

A su encuentro salen las Santas y angustiadas mujeres, además de algunos comprometidos y dudosos seguidores como el Cirineo y demás curiosos, que se ven interpelados por la sugerente efigie del que asciende doblegado por el dolor que libera. El respeto y la admiración se alejan de la mascarada, del ridículo y de la culpabilidad, mientras la rebeldía, la pena, que no compasión, y el compromiso y lealtad al Dios que asume rendir homenaje de libertad a una humanidad indiferente o alejada. Si de la lanza de Longinos hundida en el pecho de Cristo nació la Iglesia, y la espada de Simeón se hundió con la misma firmeza en las entrañas de María Madre en inmejorable herencia y donación desde el madero, la Humanidad es regada por la sangre salvadora, en símil a cuantos le esperan a verle pasar por la lúgubre calle de la Amargura. Paralela y bendita corredención de Cristo y María, sangre y leche en símil integrador del género humano. Dios salva a la humanidad por la sangre (perder sangre es perder vida y la transfusión sanguínea es donar vida), en femenino (complemento maternal y virginal).

El Nazareno sólo o acompañado, individualizado o agrupado se acoge al celestial y estrellado palio celestial presidido por la luna de Nissán, inclinado o reclinado bajo el pesado legado crucífero para proyectar con su rutilante transcurrir nocturno la luz que emerge de la fortaleza henchida por la libertad de quien puede ejercerla ante la inconfundible manera especial de Ser Hombre.

II. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Para comprender la vinculación entre la religiosidad popular y las manifestaciones artísticas de la cultura occidental es necesario retrotraernos hasta los iniciales siglos, previa la consiguiente expansión del cristianismo.

Jesús no fue un fundador de religión alguna, ya que el diseño fue conformado por la comunidad de laicos, mártires y confesores como auténticos héroes del Cristianismo. Anteriormente al siglo IV, cabía la conversión, y se podía ingresar como miembro de la nueva religión, si bien, era incompatible con ciertas profesiones como la milicia. Contra una Iglesia mundanizada surgieron los primeros religiosos con el prioritario objetivo monacal de ejercer como buenos cristianos, donde reinase la caridad y la práctica evangélica. “Todos los cristianos están llamados a la santidad de la vida” (Concilio Vaticano II), si bien, en ocasiones se monopolizan los consejos evangélicos, al primar el planteamiento medievalista: “El laico es bueno, el clérigo es mejor, el monje es excelente”.

Se propugnaba la reacción interpersonal del hombre, en orden a la transformación y conversión de la naturaleza humana, superadora del concepto pagano de religión sustentada en el culto a los ídolos mediante rituales vacíos y fórmulas estereotipadas. En adelante, no hay que adorar a Dios en lugares y santuarios concretos, ya que el nuevo culto a Dios Padre, sería en “espíritu y verdad” (Jn. 4,23), y los nuevos edificios religiosos serían los propios fieles, templos de Dios, en los que habita su Espíritu (1 Cor. 3,16). Por ello, los cristianos de los tres primeros siglos se mostrarían contrarios a aceptar los recintos templarios como edificios que acogerían las oraciones comunitarias, en símil con la existencia de imágenes y al culto a las mismas, por temor a confundirlas con los ídolos paganos. La legislación veterotestamentaria, tan sólo permitía algunas representaciones artísticas, si bien, en cuanto a las imágenes, el derecho israelita rechazaba la imagen conforme a los preceptos del Decálogo: “No te harás ídolos, figura alguna de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra o en el agua debajo de la tierra”. “No te postrarás ante ellos, ni les darás culto, porque yo el Señor tu Dios, soy un Dios celoso: castigo el pecado de los padres en los hijos, nietos y biznietos, cuando me aborrecen” (Ex. 20,4-5). El cambio radical provino tras la promulgación del Edicto de Milán con la paulatina introducción de las imágenes ante la masiva afluencia de nuevos fieles procedentes del paganismo¹.

Jesús de Nazaret fue un predicador judío que vivió a comienzos del siglo I en las regiones de Galilea y Judea y fue crucificado en torno al año 30, bajo el gobierno de Poncio Pilato. Esta narración constituye el núcleo de la tradición cristiana trascrita por los Evangelios sinópticos como refleja el evangelista San Marcos, al alegar, que Simón era “el padre de Alejandro y Rufó, que

¹ CASÁS OTERO, J., *Estética y Culto Iconográfico*, pp. 219-249, Ed. BAC, Madrid 2003, pp. 131-158.

venía del campo” (Mc. 15-21) para que tomara la cruz. Sin embargo, San Lucas añade, que echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús (Lc. 23-26). Los exégetas, comenzando por Orígenes intentaron corroborar sendas versiones, la joánica y la sinóptica, conciliables al admitir la puntual y valiosa colaboración del labriego Cirineo, erigido en protagonista y primer seguidor de Jesús al llevar la cruz cuando Cristo ya no tenía fuerzas para ello. Ambas variantes narrativas y evangélicas alcanzaron notoria difusión en diversidad de versiones pictórico-escultóricas, si bien, la iconografía de Simón el Cirineo con la cruz al hombro sería incorporada por el arte paleocristiano, el prerrománico y el bizantino durante la Baja Edad Media, herencia retomada por el arte occidental en acusada dramaturgia. La consiguiente evolución artística definió mejor la solitaria efigie de Jesús al llevar por sí mismo la cruz, ayudado o no por el Cirineo. Desde el siglo IV al XVI, los artistas representaron al Nazareno con la Cruz al revés. La iconografía nazarena con la cruz a cuestas, por lo general se asoció con el hombro izquierdo, y las manos tendidas hacia el patíbulo o travesaño corto de la cruz, mientras el travesaño alargado discurre por el resto compositivo, arrastrada por el suelo, y sostenida en su extremo por Simón de Cirene, hecho que no refleja por lo general, el arte español hasta el último tercio del siglo XV. Esta fue la iconografía que iba a imperar en la estatuaría pasionista.

Algunos autores desde la teología y la antropología se detienen a considerar y definir el concepto de religiosidad popular. Así, para el teólogo salmantino Luis Maldonado, prevalece el término de Catolicismo popular, a la manera de R. Pannet, encarnado en una religiosidad telúrica en su estilo de vida agrícola. Otros como Pedro Castón Boyer, nos remite a la “religiosidad devocional” y, a la “religiosidad oficial”, en la que se incluyen los comportamientos religiosos que forman parte de la cultura de un pueblo y, constituye. El obligado estudio y tratamiento para el conocimiento actualizado de folkloristas y etnólogos. Diversos estudiosos nos aproximan a las supervivencias paganas con rasgos incorporados al sincretismo cristiano. Otros indican que el hombre humaniza a Dios para sentirlo más cercano. Por todo ello, convendría distinguir entre catolicismo popular y religiosidad popular, entre pueblo y cultura popular, entre catolicismo popular y pastoral. También hay que distinguir entre las diversas manifestaciones del catolicismo popular. Ha habido un cierto desdén, con el que la cultura minoritaria ha mirado a la cultura popular. El descubrimiento se atribuye más a la teología de la liberación y al ámbito latinoamericano como centro de la reflexión teológica y pastoral. Igualmente existe un componente en continuada referencia a la Teología Festiva, de carácter lúdico-dionisiaco. (Hay un sólido carácter antropológico de la imagen de Cristo en sus pasos, al igual que un permanente triunfo de la vida sobre la muerte en la Semana Santa,

renovación anual, incluso cósmica de la vida, plasmada en una fiesta generalizada y barroca). Incluso, la Virgen es proclamada más Reina que no Dolorosa, conforme a Mircea Eliade: “Todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo. El significante siendo el mismo, admite un número incontable de significados. Hay una plurivalencia del mundo simbólico-ritual”².

En un dilatado análisis, un tanto panorámico son marcadas las diferencias de rituales y costumbres existentes entre los territorios de la cuenca mediterránea; de aquí, que el hecho glorioso se represente mejor en las tierras de Murcia y Andalucía que en Castilla y León (mucho pena y poca gloria). Por otra parte, la devoción mariana corrige una cristología de exaltación, que equipara a Cristo con Dios, de manera que queda eliminada toda mediación. Se corrige en parte, una tradicional teología patriarcalista y varonil que eliminaría lo femenino del ámbito de lo divino (el rostro mariano de Dios, el sentido de lo mariano el paso de palio, etc). El fenómeno del catolicismo popular ha estado desde antaño rodeando a la vida eclesial como un horizonte envolvente, sin embargo, en el campo de la reflexión pastoral-teológico, hay que reseñar que ha sido ignorada, en símil a como la cultura minoritaria ha infravalorado a la cultura popular. Pueblo es un término un tanto equívoco, ya que nos remite a realidades distintas, y en cierto modo, encontradas entre sí; por lo tanto, no es un término equívoco, sino analógico. La noción de pueblo, se compone de tres elementos básicos: una historia, un sujeto colectivo y una cultura³.

En principio, el hombre es definido como Imagen de Dios en una cultura donde se prohíben las imágenes de Dios (Ex. 20), si bien, en el Nuevo Testamento se aplica la “imagen” a Jesús, sobre todo, Cristo, imagen del Dios invisible (Col. 1,15) (es un tema cristológico y antropológico). El hombre se hace imagen de Dios en la medida que se hace imagen de Cristo, que incorpora a la vida en Cristo. Algunos místicos y visionarios inciden en la simbología y en la defensa de la imagen. Ya el papa Gregorio Magno (590-604) escribió a Sereno, obispo de Marsella recriminándole “por haber destruido las imágenes en su diócesis, con la excusa de que no debían de ser adoradas”, Los iconoclastas argumentaban desde las concepciones *monofisistas*, que consideraban en la persona de Cristo una sola *physis* o naturaleza, la divina, de forma que el Hijo de Dios no había sido verdadero hombre, de ahí, que no se pudiera representar a Cristo en imágenes ni tampoco a la Virgen, por ser solo madre

² MALDONADO ARENAS, L., *Para comprender el catolicismo popular*, Ed. Verbo Divino, Estella (Navarra), pp. 9-40.

³ Dossier *Religiosidad Popular y Santuarios*, Ed. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 1985.

de un hombre, pero no de Dios”. La cuestión quedó zanjada en el Concilio de Nicea, de 787, al fomentar la devoción del pueblo e invitar a la imitación de las vidas y virtudes de los personajes que la representan. Ya San Juan Damasceno en su *Defensa de las imágenes sagradas* alega, que: “En otros tiempos Dios no había sido representado nunca en una imagen, al ser incorpóreo y no tener rostro. Pero dado que ahora Dios ha sido visto en la carne y ha vivido entre los hombres, yo represento lo que es visible en Dios. Yo no veo la materia, sino al Creador de la materia, que se hizo materia por mí y se dignó habitar en la materia y realizar mi salvación a través de la materia”. En esta línea, San Germán de Constantinopla en su *Tratado de las herejías y de los Sínodos*, aborda la Transfiguración de la materia, “En cuanto al icono de nuestro Señor Jesucristo, que representa sus rasgos humanos visibles gracias a su teofanía, lo custodiamos con el fin de recordar siempre su vida en la carne, su pasión, su muerte salvífica y la redención del mundo”. Por su icono aprendemos a conocer el verdadero significado de la *Kenosis* del Verbo. Por su parte Eusebio de Cesarea, en su *Epístola ad Constantian Augustan*, apunta a ¿Quién podría representar con colores muertos e inanimados y pinceles, el esplendor reluciente y radiante de tanta dignidad y tanta gloria, cuando ni siquiera sus propios discípulos pudieron soportar la contemplación. ¿Qué se mostraba bajo tal aspecto, que cayeron rostro en tierra llenos de miedo?

Que las imágenes permanezcan en las Iglesias, que se destruyan las malas, y que se comercien en las puertas de los templos (Premisas tridentinas y de los distintos sínodos). Se fijan algunas normas para las imágenes consideradas emblemáticas, entre ellas del Rosario, imagen coronada con traje de Corte en el siglo XVI, al modo de las reinas que adoptó entre otras Juana la Loca, convertida en viuda. Así se mantuvo hasta Mariana de Austria, que promovió la tipología de la Soledad encargada a Gaspar Becerra, conforme al estilo impuesto por la Viuda de Ureña. La imagen requiere un escenario como protagonista del Coloquio propugnado entre otros, por Fray Luis de Granada, además de diversos miembros de la Compañía de Jesús. Santa Teresa en alusión al Cristo llagado (Camino de Perfección, Ecce Homo), y a su compañero en fundaciones y andanzas San Juan de la Cruz, destacó la devoción interior frente al deleite del sentido para “mover la voluntad a devoción”; en ello, sintetiza y proyecta la valoración de la imagen conforme a las disposiciones tridentinas. En este proceso se alude a la búsqueda e incremento del naturalismo escultórico con carácter docente, a modo de innovadora y convincente catequesis visual, sin obviar la meditación y la contemplación de la imagen que implicaba al resto de los sentidos corporales. Existen numerosos documentos en defensa de las imágenes, además de las prédicas como las empleadas por el reciente Doctor de la Iglesia, San Juan de Ávila y la Congregación franciscana, en orden a la difusión devocional de Jesús Nazareno. El Concilio de Trento, en

su Sesión XXV, ratificó la tendencia defensiva de la corporeidad de la imagen, junto al carácter docente de la misma⁴.

Durante la Edad Media emanan ciertas interpretaciones en clave alegórica del Camino hacia el Calvario, como bien reflejan diversidad de pinturas, miniaturas y grabados. De ello restan, algunos modelos marianos, en los que la Virgen siguiendo el ejemplo de Simón de Cirene actúa como Corredentora y sostiene, uno de los brazos de la cruz para aligerar la carga de su Hijo, tal como aparece representada en *Las Muy Bellas Horas de Nuestra Señora*, en *Las Pequeñas Horas del Duque de Berry*, o en *Las Horas de Margarita de Clisson*. Otros lienzos recogen la invitación al personal seguimiento del Nazareno conforme al conocido versículo evangélico plasmado en la filacteria que surge de su boca: “El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame” (Mt. 16,24; Mc. 8,34, y Lc. 9,23). Se confirma en esta fase del pleno barroco la iconografía contrarreformista al contemplar la aparición de Jesús Nazareno aplicada a emblemáticos santos españoles del siglo XVI como San Juan de la Cruz -milagro de Segovia-, y San Ignacio de Loyola -visión de la Storta-, con quienes Cristo mantuvo un sagrado diálogo. Carmelitas y jesuitas contribuyen a la renovación de la iconografía de Jesús Nazareno afianzada en pleno siglo XVII, con la persistencia de las apariciones cristológicas a venerables sacerdotes, como el visionario P. Francisco Jerónimo Simó, o los hechos fundacionales de 1673, propiciados en Córdoba por el eremita y continuador del *poverello*, Cristóbal de Santa Catalina⁵.

Francisco Pacheco, suegro de Velázquez dictó en parte el gusto imperante en la etapa barroca, más allá de su sede hispalense. Sigue a Cicerón al “pintar la Historia”, a la moda del siglo XII”, como en el Expolio, en el que aparece un romano en pleno siglo XVII. Es un soñador del clasicismo italiano al “no entorpecer la belleza del flagelado”. Montañés y Pacheco conciben a Cristo como un Atleta, más cercano a la realidad que al Martirio (Cristo de la Clemencia). Se dulcifica la muerte en las imágenes de los grandes maestros de la gubia y se toman como referentes reclamados tratadistas barrocos entre los que descuellan Vicente Carduño, Juan de Arfe o Fray Juan Interín de Ayala, que alude al peso de la Cruz y al Cirineo provisto de túnica y manteo, afines con la utilización del tono pardo. También Pacheco criticó la túnica nazarena, sus carnes fueron rotas, pero no despellejadas. Es la idea, el símbolo, no el sentimiento vinculado con la inmediatez, no el primer instante

⁴ BYRNE, A., *El Ministerio de la Palabra en el Concilio de Trento*, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona 1975.

⁵ *Datos Biográficos y Proceso de Beatificación del Venerable P. Cristóbal de Santa Catalina*, Hoja Informativa HH. Hospitalarias de Jesús Nazareno, n. 155. Especial, Córdoba 2013.

de Santa Teresa. También se reivindica lo sagrado y la dimensión sacral de la religión cristiana, junto a la hierofanía, como directa manifestación conceptual⁶.

La literatura noucentista y, más recientemente, la poesía, la narrativa y el relato, junto a la cinematografía retoman ancestrales tradiciones (*Santa Sidone*). Sus cultivadores incidirán en la majestuosa fisonomía del Nazareno, como recoge el mensaje poético del extremeño de origen y salmantino de adopción José María Gabriel y Galán, al evocar las sencillas procesiones que contempló de niño en su pueblo salmantino. Así lo expuso en las vivenciadas letras de *La Pedrada*: “*Cuando pasa el Nazareno de la túnica morada, con la frente ensangrentada, la mirada del Dios bueno y la soga al cuello echada, el pecho me tortura, las entrañas se me anegan en torrentes de amargura y las lágrimas me ciegan y me hiere la ternura*”. El teatro popularizó con su puesta en escena en diversidad de plazas y estancias bajomedievales, la apenada visión del Nazareno, asolado, coronado de espinas y bañado en sangre, para provocar en todo noble corazón, la pena y rebeldía, como refleja el autor del poema al finalizar la estrofa: *Hoy, que con los hombres voy, viendo a Jesús padecer, interrogándome estoy: ¿Somos los hombres de hoy, aquellos niños de ayer?* El poeta reclama la integridad del niño que sale en defensa de la verdad y rechaza la injusticia percibida en el uso de la violencia frente al Hombre Justo. Niños admirados, silenciosos, apenados por el duelo de la mente, maldiciendo a los judíos que mataron al Dios bueno. Amor en la mirada, entrecortada por el capuz, en ojos abstraídos por la hilera procesional de tantos nazarenos pensantes y orantes parejos al entorno discipular en interminables filas nazarenas de, a dos, y de dos en dos, en compartido itinerario, a modo de reconocida y doliente peregrinación hacia un más allá, que comienza aquí. En aceptada y asumida humillación se acomoda la biografía al rito contrastado por tantas opiniones y falseados testimonios adscritos a la excesiva permisividad y al relativismo moral, ajenos al cotidiano compromiso cristiano del seguimiento nazareno del Hijo hacia el Padre.

Liturgia y arte se hermanan y aúnan para suscitar la dosis de belleza que jamás se destruye (1 Cor.13, 8), impresa en variadas arquitecturas de Santuarios Ermitas o Catedrales-, para salir en defensa e instrucción del pueblo sencillo, a veces, el único. Al arte en general, y en particular, a la retabística (retablos en la calle), la musivaria, el marfil, la orfebrería, el bordado, la pintura, la escultura y al paso de Semana Santa, en símil con la función sacerdotal, se le adscriben funciones mediadoras, por lo que, se produce el acercamiento de la Iglesia jerárquica a la religiosidad popular en los últimos tiempos. De aquí,

⁶ RIES, J., *Lo sagrado en la historia de la Humanidad*, Ed. Encuentro, Madrid 1989, pp. 9-95.

que Pablo VI comparase a los artistas con los santos: “La Iglesia necesita, como es sabido, santos, pero necesita también excelentes y buenos artistas. Unos y otros, santos y artistas conforman, adecuado testimonio del “espíritu viviente de Cristo “La encíclica conciliar *Gaudium et Spes* superó los esquemas de una cristiandad que identificó por completo la fe con una serie de formas culturales periclitadas, junto a la eliminación y el rechazo integrista de la cultura moderna al reafirmar, la justa autonomía de lo temporal (Apartados 36 y 55). La Religiosidad Popular en la actualidad constituye una síntesis concreta e histórica de la fe cristiana y de la cultura de cada pueblo. Sobresale en la actualidad el hecho asociativo como aporte del humanismo cristiano y festivo de las Hermandades y Cofradías, organismos que participan de la celebridad colectiva frente al agobiante individualismo. Las manifestaciones artísticas de la religiosidad popular le otorgan un papel insustituible: no son simples medios, sino un fin en sí mismas, convertidas en un fenómeno de masas dominado por el sentimiento y no por la razón, que no entiende de contenido doctrinal sino de relación personalizada con Dios, a partir de los sentidos corporales, sin mediaciones oficiales. Lo estético en sus diversas facetas (con diferencia entre imágenes, espacios, objetos, música, etc.), se vincula con el lugar del encuentro del hombre con la divinidad⁷.

III. LA IMAGEN CONCEPTUAL NAZARENA

El Nazareno canaliza la popularización del gusto al marcar las sucesivas variantes de una iconografía reiterada por la plástica imaginera y la escultura religiosa. Su tipología centra el compás de la fenomenología existencial por la denominada y ensalzada religiosidad popular, un tanto poliédrica por las mil caras y maneras que adopta al concebir su mermada fisonomía. 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. Ya las costumbres griegas rinden veneración a determinados personas a partir de sus retratos, que se habían extendido por todas las regiones del imperio romano.

El mundo de las ideas (*eidōs*), no sólo marca el ámbito del verdadero conocimiento (*epistēmē*), ausente, en ocasiones del mundo sensible. En él se refleja por imitación (*mimesis*), la constante participación o comunión (*coīnōnīa*). Los griegos llamaron *mysterion* a la relación misteriosa que existe entre la imagen y su arquetipo. La Patrística alude a las definiciones estéticas integradas en un sistema de ideas que será decisivo en Occidente. El sentido espiritual

⁷ Vaticano II, *Documentos*, Ed. BAC, Madrid 1990.

de la belleza llevó a considerar el arte como una realización ideal por encima de la materia, siguiendo el pensamiento platónico, la contemplación de las ideas en el Logos ha de sobrepasar toda complacencia estética de las formas materiales. En parte, los cristianos aplicaron la categoría *mysterion* a la historia de la salvación, y desde el platonismo, ésta se incorpora, como imagen de lo divino, por la que, en el ámbito de la experiencia humana, se participa del ser y de la eficacia del arquetipo. Como San Ignacio de Loyola recordó a sus lectores en sus ejercicios Espirituales en 1548, las *estatuas* deberían venerarse no por lo que son sino “por lo que representan”. Quizás fue la manera fundamentada por los pintores, al “insinuar”, lo real y, al defender la superioridad de la pintura, los fieles tenían menos posibilidades de cometer idolatría. En este sentido, el Cristo en la Cruz de Zurbarán es una imagen religiosa que fusiona el arte de la pintura y la escultura, al crear una ilusión convincente de la realidad de lo sagrado⁸.

Sobre la base doctrinal del evangelio, la comunidad cristiana organiza una teoría desvinculada de las tradiciones del judaísmo de la diáspora. En contacto con la religión y con la filosofía de los gentiles, y al margen de su origen judío, el cristianismo se fue configurando como comunidad propia e independiente. Los Padres de la Iglesia tuvieron que elaborar su propia teoría, siendo las fuentes de inspiración: la Sagrada Escritura y las ideas clásicas, es decir, la Biblia y el pensamiento griego y latino. En ello cuenta el concepto de belleza como obra de Dios (Gn. 1,31), aunque, en otras ocasiones, se previene contra sus riesgos (Prov. 31,30). San Clemente de Alejandría diferenciaba entre el valor estético y el carácter religioso de las estatuas.

Conveniente será abordar el esclarecimiento del vocablo “Nazareno”, en relación con la tradicional imagería procesional y la generalizada acepción del término entre las distintas hermandades y cofradías penitenciales relacionadas con su titularidad. Hasta la fase ilustrada, los estudios relacionados con la figura histórica de Cristo escasearon, e incluso fueron considerados innecesarios para la creencia en su Persona al quedar subordinada la versión del Cristo histórico respecto al Cristo de la Fe. La Cristología recuperó en parte, la veracidad y el interés suscitado por los relatos históricos vinculados con la vía pública de Jesús al identificar el término de Nazareno, con el empleado entre los hebreos congregados en torno al culto divino. Su fisonomía respalda la apuntada hipótesis hacia los individuos provistos de largos cabellos y barbados rostros. En tiempo de Jesús, los nazarenos no gozaron de merecida fama al

⁸ BRAY, X., *Lo Sagrado Hecho real, Pintura y Escultura española 1600-1700*, Ed. Ministerio de Cultura, Museo Nacional de San Gregorio, 5 de julio-30/09/2010, Valladolid 2010, pp.15-43.

ser considerados de sectarios o “segregados”, y así fueron calificados los israelitas dedicados a Dios con voto especial al restar sus obligaciones descritas en el Libro de los Números.

El aludido título se otorgó de sobrenombre a Jesús y, como tal sería denominado por el pueblo, la soldadesca romana, los discípulos e incluso los ángeles, conforme al relato profético de San Mateo, y por derivación, en sentido despectivo, fue aplicado a la “secta de los nazarenos”. Por extensión se aplicó también a ciertos judíos conversos adheridos en exceso al formulismo impuesto por la ley mosaica, al considerar en obligado memorial, el logro de la salvación y el cumplimiento y la plena observancia ritual. El Salvador quedó identificado con Jesús de Nazaret, reflejo del Nuevo Testamento en su acepción histórica, y por ampliación, hacia quienes se consideraron discípulos directos de Cristo. Igualmente, durante el siglo XIX se aplicó este término, a algunas de las congregaciones religiosas surgidas en paralelo, a ciertos grupos de artistas y pintores de origen alemán, mientras que, en la actualidad, así son conocidos los penitentes y participantes en las procesiones de penitencia revestidos de túnica morada, reflejo del único Nazareno, escenificado en vivo, o reproducido en madera vista o policromada. San Juan afirmó que el trayecto con la cruz fue cumplido por Cristo en su integridad sin ayuda alguna, si bien, los sinópticos aluden al apoyo brindado por el Cirineo⁹.

Las imágenes poseen una función significativa y significativa anterior a la institucionalización mediante la consagración o asimilación al rito. Aquí se incide en la visión detallada del dilatado proceso escultórico, desde la madera a emplear hasta el culto que se otorga a la imagen. Así, surge la grata sorpresa del artista o escultor al ver arrodillarse a la gente ante la hechura de la madera transformada en objeto sagrado al haber sido capaz de relacionar la deidad con su imagen. En algunas pinturas se observa la presencia del protagonista de emblemáticas tallas, salidas de la gubia del asombrado Juan Martínez Montañés arrodillado ante el tránsito de su magistral Nazareno de Pasión por las calles de Sevilla. Desde el inicio, en el que la imagen es concebida en la mente del autor, hay que contemplarla como un objeto que pierde su esencia al mutar y adquirir nueva vida –desde su vida inerte–, y establecer un diálogo espiritual con el fiel, al poseer la propiedad de acercarle a la realidad metafísica de su propia esencia. El simulacro se convierte en objeto canalizante y canalizador, primero, porque hacia él van dirigidas las plegarias y canalizador porque a través de él son concedidas las gracias suplicadas. San Juan de Ávila, como

⁹ PFEIFFER, H., S.J., “El Jesús Nazareno de Córdoba y la Iconografía del Cristo con la Cruz a Cuestas”, en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y Las Cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba 1991, t. II, pp. 645-654.

otros tantos próceres de la santidad, transmite un especial respeto por la piedad popular, las procesiones, las estampas y las cruces, los rosarios, romerías y demás manifestaciones del Pueblo de Dios. En sus Sermones y Cartas se localizan numerosas referencias a la Pasión del Señor, al Corazón de Cristo, a la Eucaristía, a María y a la diversidad hagiográfica, como destaca el P. Granada, discípulo y primer biógrafo de este ilustre manchego, recientemente nombrado Doctor de la Iglesia (07-10-2012). Comenzamos a vivir la experiencia de Dios a través del Nazareno¹⁰.

La teología patristica nos remite a San Ireneo y su concepto de la encarnación. Después del Concilio de Nicea (325), en el que se declaró la divinidad de de Cristo se pensó que la eterna juventud de Cristo también podía expresarse en la imagen de un hombre con barba y abundante cabellera, en directa sugerencia a la duración, la plenitud, la fuerza y el poder. Éste es el modelo siríaco de imagen que se emplearía para representar al Salvador en majestad. Dios se hizo hombre para que el hombre se hiciera Dios” (San Ireneo). Desde el Nazareno todo lo humano es divino y todo es hermanado. San Agustín en el Libro X de las Confesiones: “Si no preguntas lo que en el tiempo lo sé, si no me lo preguntas no lo sé”. No podemos salir del tiempo, ya que el tiempo se nos escapa al ser irreversible. La muerte con su tiempo ha sido vencida por el Nazareno...Vive de la esperanza en la Vida del Resucitado y calla ante el misterio.

IV. TIPOLOGÍA NAZARENA

La tipología nazarena recoge la costumbre romana de portar el reo sólo el larguero transversal o *patibulum*, si bien, el arte, lo adaptó desde el siglo IV al concepto latino al reproducir la cruz completa sobre los hombros del Nazarenos. Los artistas optaron entre estas dos tipologías crucíferas: una denominada *cruz commissa*, de cuyo crucero no sobresale el travesaño vertical o *stipes*, adoptando forma de T, y una segunda que resulta más frecuente en la escultura de bulto redondo, que recibe el nombre de *cruz inmissa* o *capitata*, en su variante latina, es decir, con los brazos desiguales¹¹.

Quien no podía viajar a Tierra Santa buscaba realizar un itinerario semejante en devoción a las concebidas en las estaciones jerosolimitanas. Así se realizaron

¹⁰ PÉREZ LOCANO, M., “La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las Imágenes del Concilio de Trento”, en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y Las Cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1991, t. II, pp. 801-807.

¹¹ FERNÁNDEZ GARRIDO, G., “Significado de la Cruz del Nazareno en las hermandades y cofradías. Respuesta cofrade ante la sociedad”, en *Actas III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno*, Cartagena, Febrero 2007, pp. 9-23.

las conocidas catorce “Stationes”. Por su parte, las cofradías advocadas de Jesús Nazareno y su generalizada expansión se corresponde con los primeros años del siglo XVII, conforme a la tesis formulada por el catedrático e investigador José Sánchez Herrero. Igualmente evolucionan y ritualizan algunos de los cultos otorgados a Jesús Nazareno. Destacó durante la etapa barroca la construcción de Ermitas y Camarines y el ascenso a los Calvarios en la mañana del Viernes Santo, ajenas a otras fórmulas procesionales, en sincronía con la festividad de la Cruz y demás fiestas patronales, convertida en reclamo popular para presidir multitudinarios Viacrucis como acontece con la venerada imagen prieguense del Nazareno, resuelta por el maestro del apodado “Dios de la madera”, Pablo de Rojas. Igualmente, resultó común en ocasiones, la compatibilidad de sendas iconografías vinculadas con el culto eucarístico tridentino, siendo habitual la presencia de Cristo Atado a la Columna y de Jesús Nazareno, como figuró en las colosales fábricas de los retablos que acogen el Monumento de Jueves Santo. En el luctuoso itinerario de Cristo hacia el Calvario se pueden diferenciar tres aspectos: El Nazareno solo (en pie y con la cruz a cuestas), el de Cristo caído bajo el peso del madero y el de Jesús con la Cruz a Cuestas, ayudado por el Cirineo.

Al citado ciclo iconográfico se fueron añadiendo otros personajes con origen en las piadosas oraciones introducidas por la devoción popular, en símil con la meditación de la Pasión y las Estaciones del Vía Crucis. El grabado y la estampa difundieron la multiplicidad de versiones pictóricas, en directa alusión al itinerario seguido por Cristo en la calle de la Amargura, y el Encuentro con la Virgen, las Santas Mujeres, Magdalena, etc. Los imagineros supieron plasmar en madera vista o policromada, el densificado transcurrir nazareno en asumido tono pietista e intimista como reflejan algunas de las realizaciones imagineras en conjuntada estilística manierista-barroca con el solícito esmero del comitente. No faltan ejemplos de ello, si bien, habrá que resaltar la gama tipológica fundamentada por el escultor de origen gallego y afincado en Valladolid, Gregorio Fernández, discípulo de Francisco del Rincón, o Pedro de la Cuadra y Francisco Díez de Tudanca, vinculados con el foco castellano-leonés. Entre los representantes andaluces figuran el citado Montañés con su aventajado discípulo Juan de Mesa, Pedro Roldán, Francisco Antonio Gijón, José de Arce con interesante ramificación imaginera en la Escuela granadina, conformada entre otros artistas, por ilustres apellidos como Mena, Cano y Mora. Frente a ellos destacó la suavizada línea estética propiciada en tierras murcianas por el magisterio del genial Francisco Salzillo Alcaraz y sus múltiples seguidores como Santiago Baglietto, Nicolás de Bussy, Marcos Laborda, etc.¹².

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Ed. Cátedra, Madrid 1983

La advocación de Jesús el Nazareno fue común durante el siglo XVII entre la abultada estadística de las hermandades y cofradías dispersas por el amplio territorio penitencial. La figura de Cristo resultó habitual entre la iconografía generada durante la etapa barroca como denotan algunas de las aludidas versiones imagineras. Derivaciones e innovadoras soluciones se aplicaron a otros tantos grupos de misterio, junto a la incorporación de personajes bíblicos, como San Juan Evangelista, María, Virgen y Madre, las Santas Mujeres, en compartido espacio, con los considerados personajes secundarios, encabezados por judíos, romanos, sayones y verdugos. En los inicios del cristianismo y conforme a las representaciones siríacas, la incorporación de la Cruz, por lo general arbórea, en clave griega o romana, exenta o cuadrada portada a hombros del Nazareno, quedó identificada con el trono redentor, asida por sendas manos salvadoras en manifiesto triunfalismo simbólico relacionado con la iconografía bizantina y ravenaica. La imagen nazarena fue tallada por lo general, en bulto redondo y considerable altura en material lígneo, pétreo o mármóreo desde mediados del siglo XIV, proveniente del entorno geográfico germánico. El Nazareno en invariable tipología iconográfica se vinculó con el entorno del sufrimiento y la penitencia humanizados en intimista sentimiento plasmado por su devocional fisonomía, dispuesta para el convocado besamanos y besapiés, en el que se integran las imágenes denominadas de palillo o vestideras. Los Niños pasionarios planteados en disparidad de tamaños, e incluso ciertas tallas nazarenas se emparenta con la tipología del Ecce Homo, y sus referentes de la Humildad, Medinaceli y Jesús preso. Sobre la forma de llevar la cruz se aprecia la fórmula al revés de procedencia germana como reflejan algunos marfiles paleocristianos del siglo V, en los que el simbolismo narrativo evoluciona hacia una imagen mejor trabada en cuanto a la composición, compostura y pliegues en la túnica, conforme a la posición de piernas y pies, elementos sustentadores del peso ejercido por la cruz. El concepto perséptico y multifocal quedó perfilado en los ejes frontal y lateral, conforme al hieratismo o la dinamicidad exigidos por el gusto de los respectivos comitentes. Hasta el siglo XVI en España se concibió como “la cruz al revés”, que tuvo su máxima difusión entre los siglos IV y XV, restringida a círculos concretos hasta el siglo XVII, sin obviar su triunfante simbolismo al significar, más el lábaro triunfante que la cruz como instrumento de sufrimiento. Esta tipología perduró mayoritariamente, en las asociaciones vinculadas con los custodios franciscanos de Tierra Santa. Algunos precedentes imagineros se localizan en los altorrelieves realizados desde el siglo XVI por renombrados artistas de la gubia, integrados en talleres, encabezados por regidores de prolongadas dinastías artísticas, como fueron entre otras, las conformadas por Fernández Alemán y Juan Bautista Vázquez en Andalucía, o Alonso Berruguete, Felipe Vigarny, y los

Siloé en Castilla y León, o Damián Forment y Arnao de Bruselas por tierras del Ebro y Valencia¹³.

El valor mediático de la imagen nazarena contó con el respaldo de la invocación dolorosa, inserta en el considerado cristocentrismo docente y catequético presente durante la fase barroca. En la misma abundaron las tallas de “Cristo abrazo a la Cruz”. Con posterioridad, el Nazareno cargó con la cruz al hombro en asumida y tradicional tipología para permitir con su mano derecha la bendición del espectador, cautivado por la figura provista del pesado madero camino de la Redención.

V. LA ICONOGRAFÍA NAZARENA EN LA JMJ DE MADRID

Con masiva concurrencia de espectadores fueron procesionadas algunas de las interesantes versiones nazarenas con motivo de la reciente Jornada Mundial de la Juventud madrileña (JMJ), el pasado 19-08-2011 desde el Paseo de Recoletos, entre las plazas de Colón y Cibeles, en el Vía Crucis presidido por Benedicto XVI. Desde la cuarta Estación, en que figuró la venerada imagen del Medinaceli madrileño hasta la Octava Estación, interesantes versiones canalizaron la diversidad tipológica, con sustento en la presencia de Cristo hacia el Calvario. La advocación de Jesús “Nazareno” aglutina en conjuntada unicidad la humanidad y la divinidad de Cristo al concretar en su titularidad el itinerario padecido por Cristo en la Vía Dolorosa. Sin embargo, es preciso aludir a la escasez y la ausencia informativa y documental del pasaje presentado por los evangelistas, exégetas e historiadores. El arraigo devocional y el seguimiento al Nazareno en su penosa ascensión hacia el Calvario se vieron incrementados por la sucesiva incorporación de otros pasajes como fueron los encuentros con su Madre, las Santas Mujeres, la Verónica, o las sucesivas Caídas, que la tradición eleva y cifra en tres. San Juan, ni tan siquiera menciona la presencia del Cirineo, y tan sólo San Lucas (cap.23), hizo intervenir a las mujeres de Jerusalén: “Las cuales se deshacían en llanto y le plañían”.

La inicial imagen del Nazareno de anónima autoría escultórica quedó adscrita a la escuela sevillana para alcanzar 1,73m. de altura, anatomizada en su recorrido corpóreo y revestida de túnica bordada y aterciopelada. La venerada imagen nos remite hasta los comienzos del siglo XVII. La documentación histórica la vincula con la Casa Ducal homónima de Medinaceli, al conformar

¹³ VV.AA., *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas, Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio* (Logroño), Logroño 2005.

prolongada tipología fronteriza entre el Ecce Homo, el Prendimiento y el Nazareno provisto de Cruz. Jesús queda revestido de túnica violeta provisto del escapulario trinitario, las manos entrelazadas para figurar conformado, según la tipología del Rescate, la Paciencia y, Jesús Preso. La Archidiócesis de Jesús de Medinaceli con sede en su templo homónimo madrileño aglutina al resto de agrupaciones, más allá de las fronteras nacionales, acogidas a dicha titularidad que alcanzó inusitado auge devocional en los siglos XIX y XX, tras el traslado a Ginebra de la imagen titular y el multitudinario retorno para presidir la vida de madrileños y foráneos desde su altiva hornacina en el céntrico y concurrido templo de Jesús¹⁴.

La imagen ha sido enriquecida por la historia y la leyenda que nos remiten a las luchas entre la morisca y la cristiandad. En sugerente relato, bascula entre la caritativa y asistencial tarea de rescate ejercida en la Baja Edad Media por Mercedarios y Trinitarios con la posterior intervención de la rama franciscana de los Capuchinos, convertidos en actualizados administradores de la actual Basílica de Jesús de Medinaceli. Significar el colosal trono concebido por el artista malagueño Francisco Palma Burgos en 1944, conformado en resuelta y minuciosa rocalla en pan de oro, sufragado a partes iguales por la Archicofradía, los PP. Capuchinos y la Casa Ducal de Medinaceli, procesionado en la concurrida salida de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli en la concurrida tarde del Viernes Santo madrileño. La iconografía nazarena responde a la sentencia formulada de condena a muerte de Jesús, previa entrega para ser juzgado por lo civil y religioso. El hecho no sólo pertenece a la historia, sigue siendo historia, por lo que, la intervención de la imagen en este Vía Crucis rezuma actualizada presencia ante las consecuencias de tan infausto juicio, junto a las consecuencias condenatorias derivadas, de inequívocas referencias morales.

El Vía Crucis procesional prosiguió en su Quinta Estación con la imagen, evocadora del reclamado naturalismo impreso en la magistral copia sevillana de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, conocido y apodado como *El Señor de Sevilla*. La talla fue bendecida el 20 de marzo de 1942, por el obispo de la diócesis de Madrid-Alcalá, Dr. D. Leopoldo Eijo y Garay, gubierta por el escultor sevillano José Rodríguez Fernández-Andes (1908-1950). Es imagen cotitular de la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima de la Esperanza Macarena, fundada en 1940. La añoranza de los sevillanos residentes en Madrid durante la penosa etapa de la posguerra coincidente con el denominado período

¹⁴ FORCANO CEBOLLADA, B., *Soy Jesús el Nazareno, Cristo de Medinaceli*, Ed. Nueva Utopía, Madrid 2009.

del nacionalcatolicismo, propició la realización de conocidas imágenes reivindicativas de arraigadas devociones como la ejercida por este Nazareno, de indudable concepción barroca. La escuela hispalense mantuvo la preocupación estética de la imagen al reflejar la belleza formal e incidir en la expresividad, la emotividad, e incluso, en el dramatismo reincidente en la imaginería de Pasión. La imagen de origen fue concebida por el escultor de origen cordobés Juan de Mesa Velasco (Córdoba, 1583-1627), colaborador y discípulo de Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, Jaén, 1568-1649), en cuyo taller ingresó para permanecer por espacio de diez años, hasta 1615, y ser conocido como el “imaginero del dolor”. El Nazareno de doliente fisonomía reproduce en compasivo estremecimiento y agilizada zancada su dinámica compostura. La sevillana y nazarena imagen de vestir, fue restaurada en 1977 por Francisco Peláez del Espino, para ser de nuevo intervenida por los Hermanos Cruz Solís, y ante el reciente y malogrado atentado en su templo de San Lorenzo, por el imaginero de la tierra, Luis Álvarez Duarte¹⁵.

La versión madrileña recoge en sugerente anatomía el perseguido naturalismo compositivo apreciable en las partes visibles de cabeza, manos y pies, revestida con la túnica nazarena, en inmejorable plasmación del mejor barroco andaluz. Conforme al período de realización fue provista de postizos y ornamentos, entre los que destacan las tradicionales potencias, la corona de espinas y, la, cruz arbórea, culminada de artísticas cantoneras. La imagen preside la interesante carroza, estrenada en 1962, tallada y dorada en el sevillano taller de Juan Pérez Calvo.

Como derivación tipología respecto a las anteriores figura en la Sexta Estación, “Jesús Cae Bajo el Peso de la Cruz”. Es imagen titular y depositaria de la Cofradía Carmelita aprobada por el obispo de Jaén D. Salvador Castellote Pinazo el 25 de agosto de 1904, con sede en el convento de Carmelitas Descalzas de Úbeda (Jaén). Su escudo refleja la vinculación con la Orden del Carmelo, con el óvalo dentro del cual se dibuja una cruz sobre el monte. Por encima figura la corona ducal, y por debajo se cruzan dos ramas de laurel. En el original se recogen las tres estrellas (dos bajo los brazos de la cruz y otra sobre el monte), y dos y desiguales ramas. En su prolongada historia, esta cofradía contó dos imágenes de Jesús Caído: La primera del siglo XVII y autor desconocido, y una segunda resuelta en 1942, por el genio del entonces octogenario escultor valenciano Mariano Benlliure Gil. La imagen representa la Tercera Caída de Jesús sobre la roca conforme a similares versiones inspiradas

¹⁵ RODA PEÑA, J., “El Nazareno en la escultura barroca sevillana”, en *Actas III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno*, Cartagena, Febrero 2007, pp. 53-76.

en el arte pictórico. En su traza intervinieron algunos operarios del maestro valenciano, siendo la talla restaurada en 1983 por los hermanos Cruz Solís, provista de nuevas espigas de madera y la eliminación de elementos metálicos.

El Cirineo que ayuda a llevar la Cruz protagoniza la Séptima Estación, protagonizada por el conjunto leonés resuelto en el siglo XVII, de anónima autoría y atribución a la escuela fernandina. El Nazareno titular que preside un tanto hierático el grupo procesional es acompañado por el moderno cirineo salido en 1944 del taller madrileño en el que trabajó el cántabro de origen Víctor de los Ríos. La imagen titular tan sólo conserva la cara y las manos desde inicios del siglo XVII, conforme al origen fundacional de la Hermandad en 1612. Constituye una de las imágenes generadoras de la colectiva y reclamada devoción de todo leonés, en compartido honor con la imagen mariana y gótica de la Virgen del Mercado¹⁶.

El conjunto de La Verónica que enjuga el rostro de Jesús en la Octava Estación, incorpora de nuevo al Nazareno resuelto en 1977 por el escultor de la tierra, Francisco Pinto Berraquero (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1924-2004), discípulo del conquense de origen Luis Marco Pérez. (Fuentelepeño de Moya, 1896-Madrid, 1983). La Hermandad jerezana contó con la aprobación de sus Reglas desde el día 9 de abril de 1957, para procesionar inicialmente ese mismo año. Verónica fue la mujer convertida en relicario corpóreo al ser considerada la primera versión autenticada del rostro de Cristo. Su faz quedó fielmente plasmada en el paño venerado como autenticada reliquia. La superficie matérica recoge el cúmulo de sugerencias bidimensionales de inspiración pictórica. El término Verónica, nos remite, conforme a los Evangelios apócrifos, al relato de la hemorroisa mujer cananea o sirio-fenicia, liberada por Cristo del espíritu inmundo, como relatan los evangelistas san Marcos y san Mateo. No se trata de un personaje literalmente bíblico al no aparecer ni el nombre ni el gesto que identifiquen a la Verónica en los Evangelios; si bien se reconoce teológicamente su atrevimiento y generosidad según los escritos apócrifos de Nicodemo, los Hechos de Pilatos, o Dante, al dignificar su nombre en el cap. XXXI del Paraíso, en su Divina Comedia. También Eusebio de Cesárea en su Historia Eclesiástica, identificó a la Verónica con la mujer que padecía flujo de Sangre, a la que Cristo curó en su camino hacia la casa de Jairo. El Núcleo del conjunto resta conformado por Cristo y la emblemática figura femenina arrodillada de Verónica. “Oigo en mi corazón: Buscad mi rostro. Tu rostro buscaré, Señor. No me escondas tu rostro” (Sal. 26,8).

¹⁶ AA.VV., *VÍA CRUCIS, JMJ*. Madrid 2011, Ed. Pasos, Madrid 2012.

La iconografía del Santo Rostro del Hijo de Dios fue prolífica en variantes tipológicas, no sujetas a elaboración doctrinal ni teológica, por lo que, a partir del siglo IV, el lienzo resultó común a las manifestaciones artísticas convertido en icono figurado del rostro de Cristo. El velo constituye el elemento iniciático preciso para acceder al conocimiento, por lo que necesita de la materia para su solícita transparencia, así fue representado por Memling, el Greco o Rubens. El auge tipológico se remonta a la Leyenda Dorada, escrita en latín hacia 1274 por el dominico genovés Fr. Santiago de la Vorágine en 182 capítulos. Los artistas por lo general, esculpieron distintas versiones con inclusión del popularizado personaje, protagonista al plasmar en su lienzo, la “primera foto” de Cristo en el itinerario hacia el Calvario. La Verónica, en agradecida plasmación focaliza la talla escultórica, sola o agrupada, en su máxima proyección devocional en permanente constatación histórica, reflejo de estampas, grabados e imágenes alusivas a su presencia. Por ello, será incluida en la oficialidad y el rezo devocional del Víacrucis. El paño fue venerado y transformado en preciada reliquia (Santo Rostro de Jaén), al quedar impreso el rostro cristológico, en paralela intensidad devocional con la Vera Cruz, el Santo Cáliz y la Lanza de Longinos. El dominico Ricoldus de Monte Crucis, en 1294, y el agustino Giacomo de Verona, en 1335, constituyen fundados precedentes para su estudio, en símil con las indulgencias otorgadas a los peregrinos de Tierra Santa, al fijarse el encuentro entre el Maestro y Verónica en el itinerario entre la casa de Pilato y la piscina Probática. El término *Stazione*, aparece en los escritos del inglés William Wey, intelectual inglés que visitó Jerusalén en 1458, y fijó el cerco espacial entre el Santo Sepulcro y la puerta oriental, y generar innovadores ámbitos devocionales cambiantes con explícita dedicación de la Sexta Estación a Verónica, a comienzos del siglo XVI¹⁷.

El milagro impreso en el velo sugiere el arquetipo del retrato mesiánico captado en la calle de la Amargura al intermediar entre lo humano y lo divino. En occidente, el personaje de Verónica gozó del amplio reconocimiento tipológico desde el siglo XIV, al admitir diversas variantes introducidas en las fases renaciente y barroca, reconocido en mediático icono del seguimiento de Cristo. En Italia, distintas copias del *Mandyllion* fueron veneradas, como la romana de San Silvestre vaticana, o el *Volto Santo*, en la genovesa Iglesia de San Bartolomé de los armenios. El peregrinaje a Jerusalén desde el siglo IV, constituyó la fuente documental ante los testimonios de los peregrinos, entre ellos, el de la monja española Egeria, o la procesión organizada el Viernes Santo, para conmemorar la muerte de Cristo en la reclamada devoción del Víacrucis, la fijación de las Estaciones como el Pretorio de Pilato, y la

¹⁷ BONET SALAMANCA, A., “Verónica, Mujer del Pueblo”, en *Actas Religiosidad Popular y Almería*, IV Jornadas, Ed. Diputación de Almería, 2005, pp. 495-519.

confirmación franciscana en el estudio de los Santos Lugares. Se localizan tres paños, en Jerusalén, Roma y Soulac-Bourdeos, en el sudoeste francés, región que, según la leyenda visitó Verónica para evangelizar la Aquitania, habiendo recibido el mandato de acudir a la Galia, previo paso por Siena, Florencia, Rávena, Milán, Génova y Marsella. De su permanencia da buena cuenta, la profanación normanda en el siglo IV, y su posterior traslado al templo de San Seurín, en Bourdeos, donde se puede visitar la cripta y el sarcófago. Surgieron pronto, los paralelismos entre el Sagrado lienzo y la Túnica de carácter funerario conservada en Turín¹⁸.

El espíritu de Ícaro pretendió elevarse de lo humano a lo divino, pero tan sólo, el Hijo del Hombre ha bajado del cielo. Nadie se ha convertido en Dios, a pesar de formulaciones ideales, siempre abunda un grano de lo divino, ya que no fue el hombre quien se transformó en Dios, sino Dios quien se hizo hombre. Dios puede todo, excepto obligar al hombre a amarlo, por ello puede ser rechazado, ignorado y excluido hasta “estar sin casa.” El Nazareno nos aproxima a la cultura del símbolo como realidad fenoménica, a través de la cual se vislumbra una realidad más profunda y autenticada que le da significado. Cuanto vemos, no es sino el reflejo, no es sino la sombra de aquello que es invisible a nuestra percepción, por lo que el símbolo es el reflejo de un doble orden de lo real, el del fenómeno, aquello que se manifiesta en apariencia, y el del noúmeno, es decir, el núcleo incandescente de las cosas, por lo que, la estructura del símbolo es un nexo real, pero libre, entre los dos mundos. Saber vivir quiere decir mirar la vida con ojos habituados a ver todo como un símbolo, para poder afirmar como Pedro, “¡Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo!”¹⁹.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Actas Primer congreso nacional de Cofradías de Semana Santa*, 5/8 de febrero de 1987, Ed. Diputación Provincial de Zamora, 1988.
- AA.VV., *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, (2 vols.), Córdoba 1991.
- AA.VV., *Semana Santa en Medina del Campo*, Ed. Junta de Semana Santa de Medina del Campo, Valladolid, 1996.

¹⁸ MARIA DI BLASSCO, T., *Verónica, il misterio del Vltò*, Ed. Città Nuova, Roma 2000.

¹⁹ IVAN RUPNIK, M., *El Arte de la Vida, Lo Cotidiano en la Belleza*, Ed. Fundación Maior, Madrid 2013.

- AA.VV., *Actas IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Ed. Junta de Hermandades de Semana Santa, Salamanca, del 14 al 17 de febrero de 2002, pp. 367-393.
- AA.VV., *Actas del Congreso, Las Cofradías de Jesús Nazareno, Encuentro y Aproximación a su Estudio*, Ed. Diputación Provincial de Cuenca, 2002.
- AA.VV., *La Religiosidad Popular y Almería*, Ed. Instituto de Estudios Almeriense, Ed. Diputación de Almería, 2001.
- AA.VV., *ACTAS del VI Congreso Nacional de Jesús Nazareno y Rescatado de Medinaceli*, Cuenca, 15 y 16 de Abril de 2005., Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2005.
- AA.VV., *Actas del VII Congreso y Encuentro Nacional de Cofradías y hermandades Dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno, Cautivo, Rescatado, de Medinaceli*, León, 27-29 de Abril de 2007), Ed. Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio, León 2007.
- AA.VV., *Actas del III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno, Cartagena, del 2 al 4 de Febrero 2007*, Ed. Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos-Cartagena).
- AA.VV., *Jesús de Medinaceli, Cautivo y Rescatado, Historia y geografía devocional*, Ed. Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla 2011.
- AA.VV., *Lo Sagrado Hecho Real, Pintura y escultura española 1600-1700*, Ed. Ministerio de Cultura, Exposición Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid, 5 de julio-30 de Septiembre de 2010, Valladolid 2010.
- AA.VV., *VÍA CRUCIS, JMJ. Madrid 2011*, Hermandades y Cofradías (II), Semana Santa, Patrimonio de la Humanidad, Ed. Eneida, Madrid 2012.
- BONET SALAMANCA, A., *La Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Ed. Pasos, Madrid 2009.
- CAYÓN WALDALISO, Máximo, *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*, Graf. Cornejo, León 1982.
- Exposición Gregorio Fernández: *La Gubia del Barroco* (Sala Municipal de Exposiciones de La Pasión, del 17 de enero al 24 de febrero de 2008) / Iglesia Penitencial de la Vera Cruz (Del 17 de enero al 17 de febrero de 2008), Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 2008.

- FREEDBERG, D., *El Poder de las Imágenes, Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*, Ed. Cátedra, Madrid 1992.
- MALDONADO ARENAS, L., *Sobre el Catolicismo Popular*, Ed. Verbo Divino, Estella (Navarra), 1990.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España 1600-1700*, Ed. Cátedra, Madrid 1983.
- REAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, Ed. del Serbal, Barcelona 1996.
- ZAINAK, *Cuadernos de Antropología-Etnografía, Religión y símbolos*, Sociedad de Estudios Vascos, 1998, n. 18.



1. "Jesús camino de la Calvario". Autor: Tomás Llovet, 1818. Cofradía de Jesús camino del Calvario. Basílica Parroquia de Santa Engracia, Zaragoza.



2. "Nuestro Padre Jesús del Gran Poder". Autor: José Rodríguez-Fernández Andes, 1942. Colegiata de San Isidro, Madrid.