

CABILDO



SEMANA SANTA EN MURCIA

ÍNDICE

2	EDITORIAL Consejo de Redacción
4	José Manuel Lorca Planes Obispo de la Diócesis de Cartagena
6	Fernando López Miras Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
8	José Francisco Ballesta Germán Alcalde de Murcia
10	José Ignacio Sánchez Ballesta Presidente Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías
12	SIETE LÁMPARAS DE FUEGO PARA JESÚS NAZARENO
34	FOTOGRAFÍAS ANTIGUAS
38	LAS FLORES DEL CALVARIO
65	DOMVS DOMINI
73	Una aproximación a la imagen del <i>portacreu</i> en la producción del valenciano José Esteve Bonet. Marina Belso Delgado
79	Las mujeres de Jesus Nazareno, el verdadero devocionario. Inmaculada Cáliz González
81	Nuestro Padre Jesús el “Vero Icono”. José Cuesta Mañas
88	La escultura del Nazareno en la obra de Francisco Salzillo José Alberto Fernández Sánchez
98	La escultura de Jesús Nazareno en la pasión murciana. Pedro Fernández Sánchez
101	El Vía Crucis. Sus tempranas manifestaciones en Murcia. Antonio Vicente Frey Sánchez
106	Nuestro Padre Jesús Nazareno en la Semana Santa de Lorquí. Francisco García Marco y Emilio José Marco Gomariz
112	El Nazareno en las “salves” y cantos de la aurora murciana. Un legado inmaterial de la huerta y ciudad de Murcia. Tomás García Martínez y María Luján Ortega
120	El escultor Capuz y su imagen del Nazareno para Cartagena. José Francisco López Martínez
125	El poder de una imagen: Nuestro Padre Jesús Nazareno de Orihuela Raúl Pérez Bonmatí
130	La imagen literaria del Nazareno Santiago Roca Marín
134	La verdad del Nazareno Álvaro Carmona López
136	Directorio de cofradías
136	Distinciones nazarenas 2019



CABILDO
SEMANA SANTA EN MURCIA

EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

“EL ÍMPETU DEL RÍO LETIFICA LA CIUDAD DE DIOS” (Sal.45, 5)

Cuando las adversidades meteorológicas hacen acto de presencia resuenan historias, ya lejanas, de imágenes aparecidas portentosamente sobre las aguas crecidas del Segura o, como en la Vega Baja, de efigies “ahogadas” halladas entre los estragos de la riada. Sea como fuere, las referencias a las temidas inundaciones o a las no menos cruentas sequías forman parte indisoluble del relato histórico de la ciudad. Si la prodigiosa escultura de la Virgen de Sopetrán era tenida, desde crónicas remotas, por especial valedora frente a las súbitas avenidas del viejo Thader –acogiéndose a ella el Concejo y elevando para su culto, el de los Peligros, el retablo clasicista del Puente Viejo- las de la Arrixaca, la Fuensanta o los Remedios –como San Agustín ante las plagas de langosta- eran objeto de rogativas implorantes del socorro de la lluvia: fundamental para el sostenimiento de cientos de hogares en la huerta circundante.

Junto a ellas la devoción popular guardó una especial reverencia a la efigie, también milagrosa, de Nuestro Padre Jesús Nazareno para que abogara, precisamente, por los frutos del campo. Providencialmente fue salvada ésta, según la historiografía, de la ruina sufrida por la capital en 1651 durante la riada de San Calixto; su evacuación a las tierras altas de Espinardo en los días siguientes preservó uno de los iconos fundamentales donde se aúnan, de forma insuperable, el acierto compositivo de la hechura con su carisma devocional. De modo que, como aguas abajo el de Orihuela, se convertirá en catalizador telúrico sobre el que se vertebra la piedad de un pueblo sometido siempre a los rigores climáticos. La tradicional boja de seda ejemplifica, siempre a sus pies cada Viernes Santo, la fecundidad alcanzada en los frutos por medio de la merced intercesora del Nazareno.

De este modo, la iconografía surgida para la retórica procesional en las décadas últimas del XVI, acaso favorecida por la inmersión pictórica de autores tan significativos como Sebastiano del Piombo, Juan de Juanes, Luis de Morales o El Greco, se convertirá en punto angular del rito pasionario. Desde entonces y, particularmente, desde el siglo XVIII no dejarán de llenarse los templos murcianos de efigies alusivas: unas acogidas a la secular impronta del venerado en la ermita del arrabal de la Arrixaca, otras sometidas a las propias evoluciones del Arte. Este asunto, de indudable interés, centra la presente edición de *Cabildo* dado el recurrente protagonismo en la Semana Santa de muchas de ellas. Las advocaciones del Gran Poder, del Camino del Calvario, de la Penitencia, de las Mercedes, de la Redención o aquella otra conocida por la munificencia del Bailío Avellaneda, conforman un panorama inédito y excepcional dentro del panorama escultórico local.

Al mismo tiempo, como no podía ser de otro modo, se suma la pertinente perspectiva contextual que propicia, junto al estudio del panorama propio, la necesaria alusión a lo acaecido en el área geográfica colindante. La revisión, en suma, se antoja apremiante dado el inexcusable vacío historiográfico existente sobre el Nazareno dentro del panorama de las procesiones locales. Obviamente, tal primicia conlleva la pertinente sistematización del estudio en el área levantina dejándose para ocasión más oportuna la profunda complejidad del asunto en el resto del territorio peninsular. Por ahora, la analítica sobre las consecuencias en el Sureste de aquella obra mítica intervenida por Juan de Aguilera y Melchor de Medina alrededor de 1600 será suficiente para comprender, de mano de consumados y jóvenes especialistas, la singularidad y el valor cultural de esta advocación indispensable para la Semana Santa.





CARTA A LOS HERMANOS COFRADES

Comenzamos a abrir las puertas de la Cuaresma y de la Semana Santa y ya se sienten más cerca los sonidos de trompetas y tambores. El alma nazarena prepara con ilusión los días de trabajos, encuentros e ilusiones y se hace más presente en los quehaceres de la vida del cofrade el rostro de la Pasión de Cristo. Cuaresma y Semana Santa va a ser un tiempo de escuchar y de reconocer la acción de Dios en nuestras vidas, un tiempo para escuchar con humildad la voz de Dios a través de las imágenes y una oportunidad para hablar con valentía de Nuestro Señor, aunque reconocemos que no será una aventura fácil en estos momentos.

Propongo para este año que la valentía para plantearos las cosas de una manera diferente, dar un cambio a las costumbres, a lo que hemos hecho siempre, para comenzar otra forma de relacionarnos con Dios. Me refiero a que este año debemos escuchar más a Dios. Os pido a todos los cofrades que abráis bien los oídos para poder escuchar la voz de Jesús con claridad, que no vengáis a pedirle nada, sino que con sencillez de espíritu os dispongáis a oír las palabras que salen de la boca de Nuestro Señor. Esto os lo pido movido por la insistente llamada del Papa Francisco a tomar partido por una Iglesia en salida, a decidirse por ser sinceros para con Dios. El Santo Padre propone *escuchar y hablar con la actitud de Jesús*. Por eso podemos decir que la escucha y el dialogo tienen valor teológico. *“En efecto, Dios ve la miseria de su pueblo y escucha su lamento, se deja conmover en lo más íntimo y baja a liberarlo. La Iglesia, pues, mediante la escucha, entra en el movimiento de Dios que, en el Hijo, sale al encuentro de cada uno de los hombres”* (PAPA FRANCISCO, Documento Final del Sínodo sobre los jóvenes, *la fe y el discernimiento vocacional*, 6).

Otro tema es la importancia de que participéis este año, como si fuera la primera vez que lo hacéis en la cofradía, porque la participación en la cofradía puede ayudaros sencillamente a crecer como cristianos y a mantener un **encuentro personal con Cristo** más sincero y más autentico, una verdadera conversión, una fe más sólida y fundada en la relación personal con Él. El encuentro con Cristo nos lleva a considerar en mayor medida la importancia de la Iglesia en tu vida como punto de referencia y como espacio para la vivencia de la fe y de la caridad.

Queridos cofrades, todos estamos comprometidos en la construcción de un mundo mejor en la vida cotidiana, en el seno de la familia o cumpliendo honestamente con nuestro trabajo, colaborando en el servicio público o asumiendo compromisos con nuestros conciudadanos; este estilo de vida nos hace estar orgullosos por comprometernos en tantas causas justas. Vivir la condición de hermano en una cofradía y ayudarla a crecer mejorando en todas las posibilidades que tiene es también servir a la sociedad. No me refiero sólo a la estética externa, que es importante, sino al crecimiento en los valores humanos y cristianos de todos los hermanos cofrades puestos al servicio de un pueblo. Los cofrades sois compañeros de camino con madurez humana y cristiana, que anunciáis con imágenes la fe de esta manera tan singular, sois hombres y mujeres que sabéis responsabilizaros en todas las tareas; tenéis muchas oportunidades para aprender a respetar las opiniones de los otros, a pasar de largo de los prejuicios, a ser tolerantes, amables, acogedores y a no juzgar a nadie por las apariencias. Los cofrades aprendéis dentro de estas fraternidades a tratar a los demás como lo haría Jesús, con misericordia.

Os pido a todos, que hagáis un alto en el camino para reflexionar bien sobre el magnífico regalo de ser miembro de una cofradía que busca la gloria de Dios y el bien de todos. Os ruego que este intenso tiempo que viviréis no termine cuando guardéis las imágenes, tronos y demás enseres, sino que sigáis manteniendo el espíritu cofrade participando en otros ámbitos de la parroquia o en asociaciones de caridad. Dejad que sea el Señor Jesús el que mueva vuestra vida ahora y siempre.

Que Dios os bendiga.





PASIÓN BARROCA DE FE, MADERA Y ARTE

FERNANDO LÓPEZ MIRAS, PRESIDENTE DE LA CARM

Murcia espera ya la emoción de una nueva Semana Santa. En muchos hogares se preparan con mimo los trajes de nazareno, comienzan a disponerse las bolsas de caramelos, se suceden cabildos y actos mientras las cofradías tienen ya listas las contraseñas que repartirán en apenas unos días.

Las calles volverán a ser escenario de la Pasión, la narración hecha arte y madera, la Fe que sólo Murcia es capaz de transmitir en una alarde de belleza barroca sin igual.

Y los nazarenos vestirán de nuevo como lo hicieron ya, antes que ellos, generaciones de murcianos que a lo largo de los siglos fueron creando la singularidad de la Semana Santa murciana.

Culmina así el trabajo de todo un año en cada una de las cofradías, una labor que va mucho más allá de la organización de las procesiones y que se deja ver en multitud de eventos culturales, litúrgicos o sociales, o en una labor solidaria que ha adquirido ya un magnífico protagonismo en vuestro día a día.

Con la Procesión del Ángel como prólogo, en breve volverán a abrirse las puertas de San Nicolás, San Francisco de Asís, Santa Catalina, San Pedro, San Antolín, San Juan Bautista, San Juan de Dios, el Carmen, San Lorenzo, Jesús, San Esteban, San Bartolomé y Santa Eulalia para que salga a las calles, a través de ellas, el Evangelio hecho arte.

La Semana Santa de Murcia es un claro referente de la ciudad, de sus tradiciones, de su enorme potencial. Y como cada año, serán miles los que acudan a presenciar el paso de las procesiones; vecinos y visitantes, muchos de los cuales vendrán por primera vez a conocernos.

Y la Murcia eterna y primaveral les acogerá con los brazos abiertos... y les sorprenderá. Porque presenciar nuestras procesiones en la calle es una experiencia única que merece la pena vivirse, y que es difícil imaginar por más que uno haya visto imágenes, retransmisiones o fotografías.

Os deseo lo mejor para esta Semana Santa 2020, que el tiempo acompañe y que, en breve, podamos escuchar ya el sonido de tambores y bocinas y de las marchas de procesión. El golpe seco del cabo de andas, o el sonar solemne de la campana, para que cada paso inicie su itinerante Pasión.







SEIS SIGLOS DE TRADICIÓN Y FE

JOSÉ FRANCISCO BALLESTA GERMÁN, ALCALDE DE MURCIA

La identidad de Murcia no se entiende sin su Semana Santa, que ocupa un lugar esencial en nuestra historia y llega hasta el corazón de los murcianos, que trasciende más allá de lo estético y llega hasta el interior de nuestra alma, a lo más profundo de las personas, recordando la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, recordando la Palabra de Dios, capaz de transformar la vida.

Tierra cofrade, entre el Viernes de Dolores y el Domingo de Resurrección, el caminar de los nazarenos sobrecoge nuestro corazón. Cada procesión, cada escena y cada trono, emocionan a vecinos y visitantes, testigos del esplendoroso desarrollo de la Semana de Pasión. Nuestras calles y plazas huelen a azahar, Murcia vibra de emoción y fervor.

Los colores de la primavera asoman y Murcia, encrucijada de civilizaciones y tierra de nazarenos, abandona el silencio cuaresmal para comenzar una tradición construida sobre los pilares de nuestra historia y nuestra fe. Miles de nazarenos difunden por todos los rincones uno de los elementos característicos de nuestra identidad, como es la Semana Santa murciana, que atesora más de seis siglos de historia, convirtiéndose en una de las más antiguas de España.

Los aromas, la luz y el color inundan nuestras plazas y calles. Vivimos una época de sentimiento y fervor que nos lleva hasta nuestros recuerdos de infancia, cuando con ilusión abríamos un caramelo, cuando de las barrigas nazarenas surgían habas frescas, bollos, huevos duros o estampas, cuando observábamos atentos la firmeza de quienes portan los tronos, la seguridad de los estantes.

La mañana de Salzillo, en la que más de cuatro mil nazarenos visten sus túnicas moradas y muestran a murcianos y visitantes obras de arte creadas por el maestro murciano en el siglo XVIII; la marcha procesional del Jueves Santo, en la que el silencio solo es quebrado por los esporádicos cantos de corales, auroras, saetas y tunas en honor al Crucificado; Nuestro Padre Jesús del Rescate, procesión de gran sobriedad y austeridad; Los Coloraos, donde los más pequeños son quienes desfilan a la cabeza...

Estos son solo algunos de los momentos que convierten en única a nuestra Semana Santa, con la elegancia del Cristo de la Esperanza, de la Caridad, la Fe, el Rescate, la Salud, el Yacente, el Refugio... Una verdadera catequesis de fe que Murcia y los murcianos sienten año tras año, transmitiendo a las generaciones venideras un pilar fundamental de nuestras tradiciones.

Os invito a vivir en familia y convivencia la generosidad, el perdón y la fe de nuestras hermandades, arrojando a visitantes; os animo sentir cómo las calles de nuestra tierra vibran de emoción y belleza. Herencia de nuestros antepasados, vivimos de forma natural la Semana de Pasión, en la que se manifiesta la esencia murciana.

Mi enhorabuena a todas las Cofradías que hacen posible la celebración de nuestra Semana Santa, cuyo cartel este año expresa con fuerza el mensaje de los valores que evocan los días de Pasión, como la valentía, justicia, lealtad, compañerismo y, especialmente, la Esperanza, que ilumina de verde esta obra a través del pincel de José Hurtado. Gracias a vuestra incansable labor construimos juntos nuestra cultura y escribimos la historia de Murcia.

UNIDOS POR LA FE EN CRISTO Y EL AMOR A NUESTRAS TRADICIONES

JOSÉ IGNACIO SÁNCHEZ BALLESTA

PRESIDENTE DEL REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS

Estimados Cofrades, compañeros y hermanos.

Nazarenos que aunáis vuestros esfuerzos movidos por la fe en Cristo y el amor a las tradiciones de Murcia. La Divina Providencia y vosotros, representados en los presidentes de las distintas cofradías pasionarias de la ciudad, me habéis puesto al frente del Real y Muy Ilustre Cabildo Superior. En las distintas publicaciones cofrades que han solicitado mi participación en el presente 2020, he querido transmitir, principalmente, dos mensajes: En primer lugar mi satisfacción por compartir, a las puertas de la Semana Santa, unas palabras con aquellos a los que estoy firmemente, decidido a servir cada día, que no son otros que todos y cada uno de los nazarenos de Murcia, sea cual sea el color de su túnica; y en segundo lugar, he incidido, y quiero también hacerlo desde aquí, en la necesaria fraternidad y unión entre el Cabildo, las cofradías y los cofrades. Hace unas semanas, en una misa dominical del mes de enero, me llamaron, poderosamente, la atención las palabras de San Pablo en la primera carta a los corintios, cuando les recrimina diciendo: *“cada uno de vosotros dice: yo soy de Pablo; pues yo soy de Apolos; y yo soy de Pedro; y yo soy de Cristo. Acaso ¿Está dividido Cristo?, ¿fue crucificado Pablo por vosotros?”*. Habré oído esta lectura mil veces, pero ahora, cuando me gustaría que por el bien de nuestra Semana Santa y del mensaje evangélico que debe transmitir, fuese la unión de todos nuestra principal característica, esas palabras de San Pablo resonaron con especial fuerza en mí. No seamos como los corintios. No digamos de forma excluyente, “yo es que soy de la Esperanza”; “yo es que soy del Sepulcro”; “yo es que soy de Jesús”; “yo es que soy de la Sangre”; ..., Como también recuerda San Pablo: *la mano, por ser mano ¿deja de ser cuerpo?* Y yo me pregunto: por ser de esta o aquella cofradía ¿se deja de ser parte de la Semana Santa murciana? Pues si no es así, trabajemos unidos por ella. Tengamos altura de miras. Yo el primero.

Estoy convencido de que si somos capaces de ver como proyecto común nuestra Semana Santa, la convertiremos, no solo en un referente internacional, *-que ya lo es por su riqueza patrimonial y sus particularidades culturales-*, sino por no hacer de la expresión plástica de los misterios de la Redención, símbolos vacíos, que se quedan en imágenes de mayor o menor valor artístico, música, incienso, túnicas o caramelos.

Como ya he puesto de manifiesto en todas las revistas que este año han pedido mi colaboración, estoy dispuesto, desde mi puesto en el Cabildo Superior de Cofradías de Murcia, a luchar para que el Cabildo se convierta en ese lugar de encuentro que nos ayude a conseguir la verdadera unidad de los que compartimos la fe en Cristo y el amor a nuestras tradiciones. Para que sea algo de todos y para todos. Espero que, con la ayuda de las instituciones públicas y la implicación de los cofrades, pronto podamos contar con un espacio físico que ayude a que los nazarenos murcianos encuentren en las instalaciones del Cabildo ese ámbito idóneo para compartir.

En la publicación que ahora tenéis en vuestras manos tendrá una especial relevancia la figura de “Jesús Nazareno”. Seguro hallareis en ella interesantes y trabajados artículos sobre la iconografía, la devoción, la ornamentación, los distintos estilos, ..., etc. Yo, en ese sentido, ni podría, ni sabría aportar nada, pero sí sé que el Viernes de Dolores veremos avanzar por la angosta calle de San Nicolas a Ntro. Padre Jesús del Gran Poder; el Sábado de Pasión lo encontraremos Camino del Calvario en las inmediaciones de Santa Catalina; el Domingo de Ramos cruzará la plaza de San Pedro Ntro. Padre Jesús de la Penitencia; el Martes Santo será Ntro. Padre Jesús de las Mercedes el que cargue la cruz desde San Juan de Dios, y el Jueves Santo podremos verle cruzar el puente viejo bajo la advocación de la Redención, abrazado al madero; en la mañana de Viernes Santo llenará Murcia con su enigmática majestad Nuestro Padre Jesús Nazareno, el Nazareno de nazarenos; y por la tarde, caminará precediendo a la Stma. Virgen de las Angustias y al Santo Sepulcro, el Nazareno del Bailío. Volviendo a mi idea de unidad, espero que cuando contemplemos todas esas imágenes de Cristo cargado con la cruz, pensemos que, por encima de consideraciones artísticas o estéticas, Jesús, que acepta voluntariamente el martirio por todos nosotros, soporta “unidos” en ese leño los pecados de azules, corintos, marrones, verdes, magentas, rojos, morados, coloraos, negros y blancos. Que Él nos invita a todos a abrazar nuestra cruz de cada día, esa cruz que unas veces puede ser pequeña, y otras, según puedo afirmar por experiencia propia, puede hacerse tan pesada que parece que nos va a aplastar. Tenemos el convencimiento, porque así lo sentimos y vivimos, que Cristo está junto a nosotros y, cargado con su cruz, nos ayuda a llevar las nuestras. Esa será la muda predicación de las imágenes de Nuestro Padre Jesús cuando, dentro de unos días, comiencen su caminar por las calles y plazas de nuestra ciudad y nosotros, los que formamos sus hermandades y cofradías, contribuiremos a llevar ese mensaje de paz, serenidad, esperanza y salvación a todos los que se acerquen a ver la procesión.

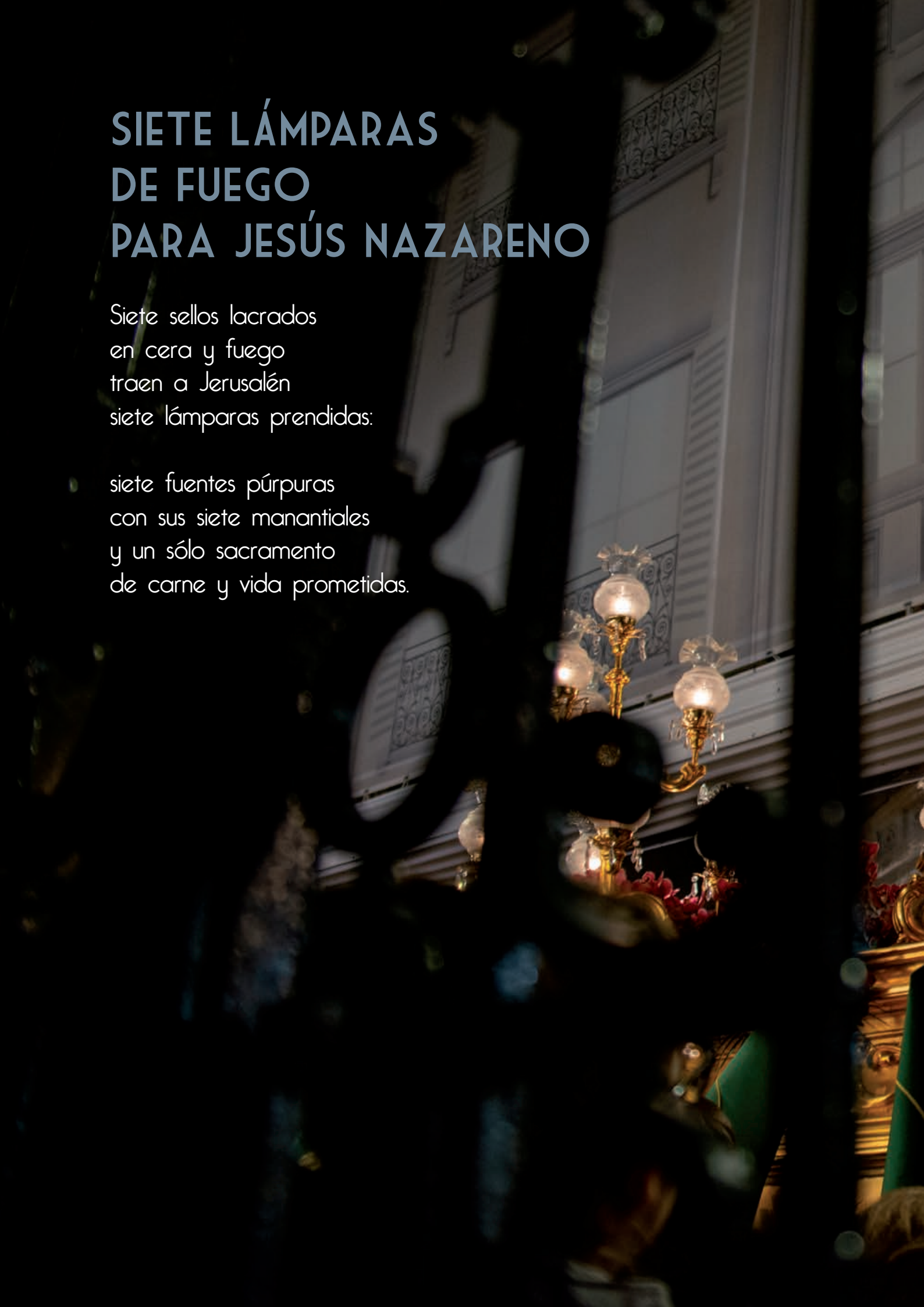
¡Nazarenos de Murcia!. ¡Depositarios de la fe y la tradición de los que nos precedieron!. ¿No creéis que tenemos suficientes motivos para trabajar por nuestra Semana Santa, con entrega y unidad?. Espero que vuestra respuesta sea un sí y poder contar, en el Cabildo Superior de Cofradías, con vuestro apoyo, colaboración y ayuda.



SIETE LÁMPARAS DE FUEGO PARA JESÚS NAZARENO

Siete sellos lacrados
en cera y fuego
traen a Jerusalén
siete lámparas prendidas:

siete fuentes púrpuras
con sus siete manantiales
y un sólo sacramento
de carne y vida prometidas.





GRAN PODER

Trae un aroma de vísperas
el eco de la esquila.

En la semana de Lázaro
reposan las manos
que tocaron al joven de Naín
y a la hija de Jairo:
In manu ejus potestas.

El Señor descansa en Betania
asistido por sus siervas;
trae el canto con ellas
para que se abran las puertas
y sea atravesado, una vez más,
el surco oriental de la muralla.









CAMINO

Cristo de la estampa en sepia
a cuyos márgenes
se gastaron las más cercanas plegarias
de nuestros padres.

Disfruta tu lustre nuevo
trazas de brocado
que de antiguos telares
se remitieron;

arroja el paso tendido
en los almohadones
las solemnidades púrpuras
que consume la distancia.

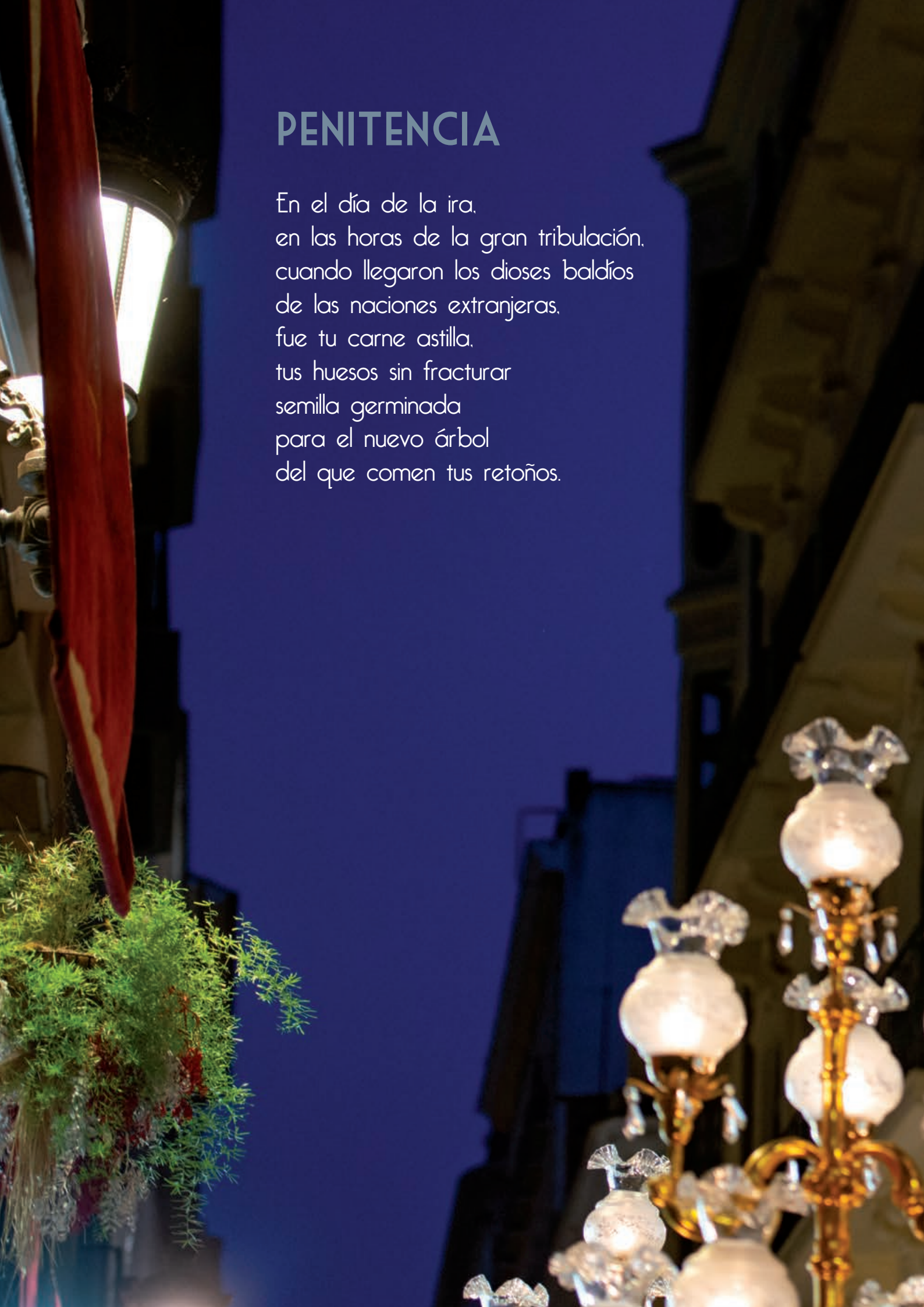
Y sólo del ayer queda ese susurro
pues ya asoma en tu cruz
una nueva aurora
con palmas de júbilo.





PENITENCIA

En el día de la ira,
en las horas de la gran tribulación,
cuando llegaron los dioses baldíos
de las naciones extranjeras,
fue tu carne astilla,
tus huesos sin fracturar
semilla germinada
para el nuevo árbol
del que comen tus retoños.











A close-up photograph of a religious statue, likely of the Virgin Mary, showing a hand holding a wooden staff. The hand is painted with realistic skin tones and is positioned near a wooden staff with a metal fitting. The background is dark and out of focus, with some blurred lights.

MERCEDES

El Nazareno
de la cabeza
en oro,
de la cabellera
engarzada
con flores:
el del monte
vestido
de amatista
va concediendo
indulgencias,
con sus ojos
de diamante.

REDENCIÓN

Como Heracio
llevas inscrito tu nombre
no en la túnica,
ni en la sangre,
ni en las heridas;
tampoco en las espinas
hincadas de la frente.

Sólo la lira desnuda,
el estandarte alzado
ante las murallas santas,
revela limpiamente
al Hijo del hombre.

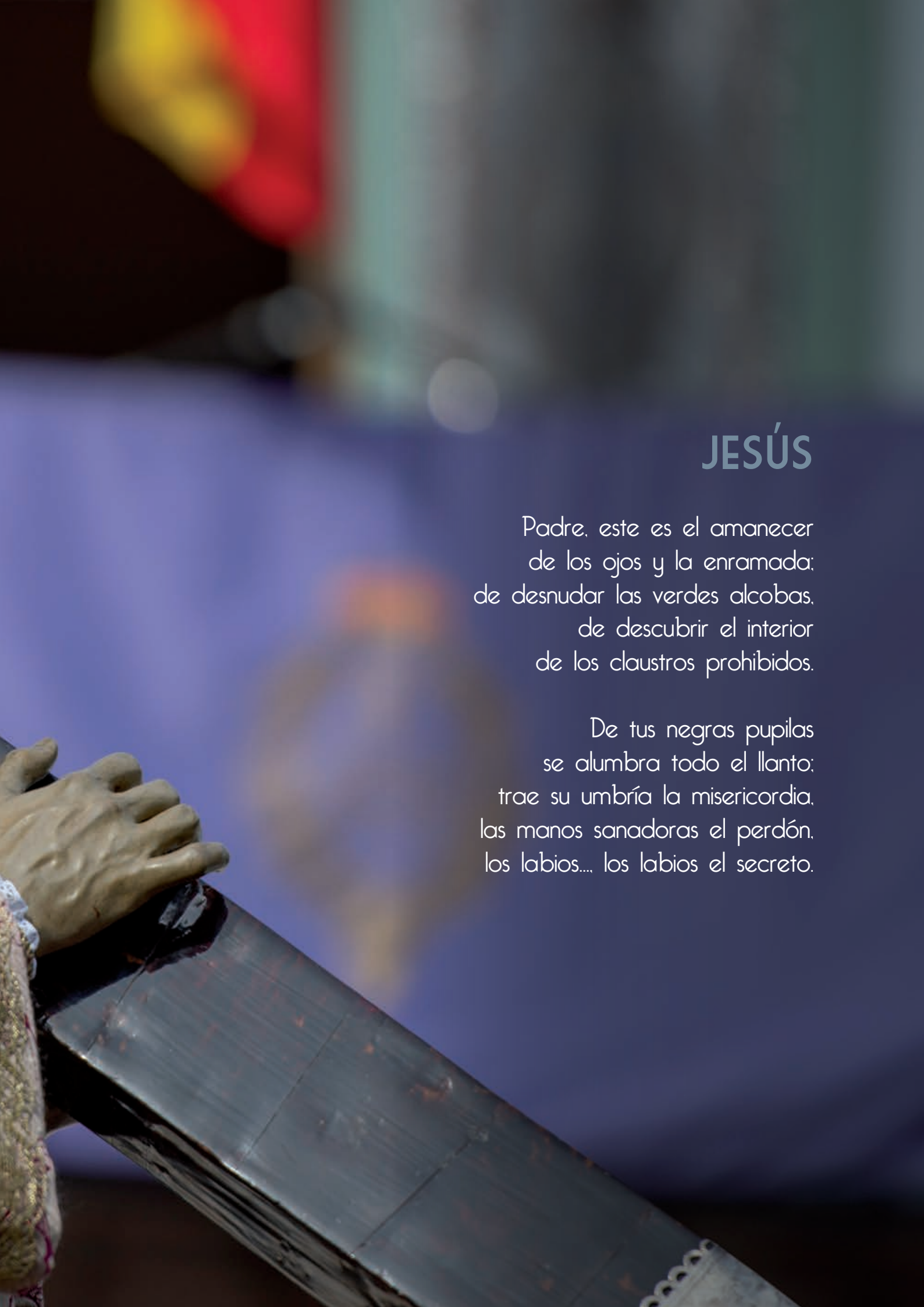












JESÚS

Padre, este es el amanecer
de los ojos y la enramada;
de desnudar las verdes alcobas,
de descubrir el interior
de los claustros prohibidos.

De tus negras pupilas
se alumbra todo el llanto;
trae su umbría la misericordia,
las manos sanadoras el perdón,
los labios... los labios el secreto.



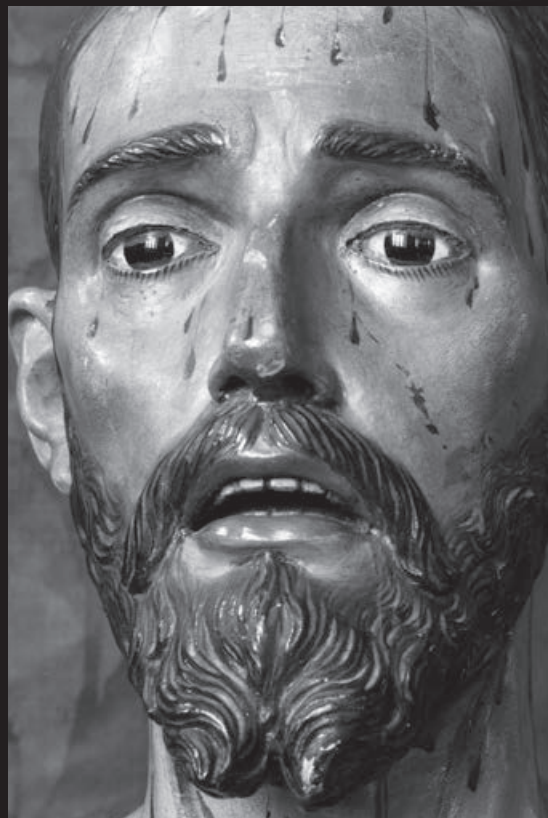
BAILÍO

Del Señor es la lámpara,
nada a Él se le niega;
toda su luz arrojada
desnuda la intimidad del orbe:
no hay secreto terrible
que no haya de ser escrutado,
ni cuerpo en la tiniebla
que vencer su claridad pueda.

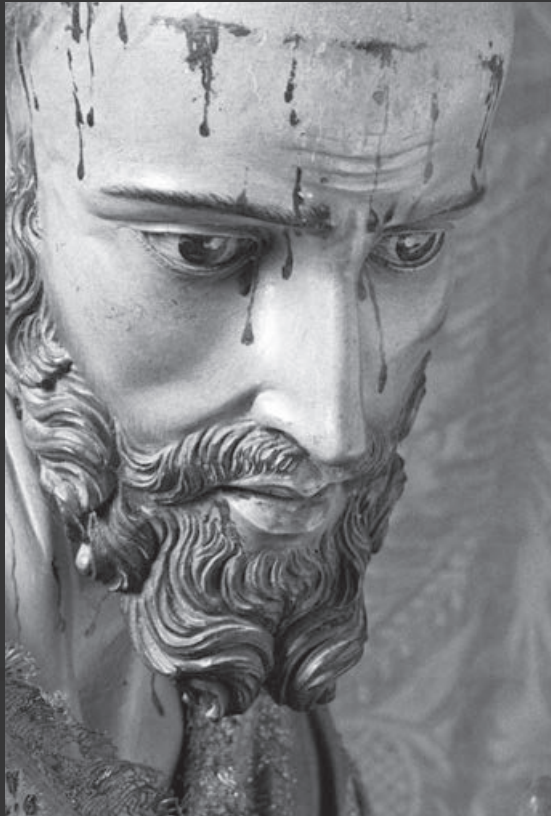
Del Señor son los ojos,
vístanse las almas de pureza.







Vivier Santo 1947 Murcia Procesi3n de N. S. Jes3s







LAS FLORES DEL CALVARIO



LA LUNA

Son las horas
de contener el aliento,
de velar armas,
de tremolar
sobre los cinco hontanales
el confalón invicto...
de negar a la luna,
en su tristeza,
el árbol reservado
bajo las bayetas turquesadas.





ECCE MUSONIVS LOM, IHC



יֵשׁוּעַ מֶלֶךְ הַמַּלְאָכִים
EXCELSIOR OMNIBUS PRINCIPIBUS
JESUS IESNAZAR REX IUDAEORUM

STMO. CRISTO DE LA FE



LA CABELLERA

Rosal, silvae sacrae,
que emerges
del yermo irredento
con las plegarias encomendadas;
eres fruto germinado
de las soledades del desierto:
llave que alumbró
del costado
los edenes de la primera vida...
Trae, Magdalena,
al Calvario la fresca sombra
del huerto con sus pétalos
y proclama la adoración del nardo
al Cielo:
igual que antes ungiste a Cristo
con tu cabellera.



LOS RUBÍES

Cristo africano
que con los cautivos llegaste
a la melancólica esfera:
vengan de tu diestra
bendiciones con versos
que embelesan y curen,
a partes iguales,
de las prisiones mundanas.

Y ten, por este rescate,
de las manos pecadoras
a la densa melena
perlas sembradas en la corona;
y bajo su oro,
en los bucles sedosos
que mesan tu cabeza,
también zafiros y rubíes
de intenso fuego.









LA VIÑA

Vestido está con pámpanos,
cardos y cepas
el trono sacro de la viña;
servida la mesa de Melquisedec,
orlado el Esposo
con la túnica de los lagares.
Los ángeles son servidos
como ellos hicieron
antes, en el desierto,
con la abundancia de la gracia:
no ha venido el Rey a someter
sino a que creáis
en las cinco flores
manchadas con su mandato.







LA FUENTE

¡Silencio!...

Se refleja la luna
sobre la plata.

Duerme la carne
desposada del lirio
en el altar místico
que se dibuja
sobre la fuente
de los sufrimientos.

Noble cuna repujada
sobre la que se recuesta,
complacida, la sangre.







EXVOTO

De un grabado
y de una escultura profanada
viene tu efigie,
soberana de otros tiempos.

La estampa olvidada
es la sublime impronta de la soledad,
abandonada de todos,
relegada al silencio:
lanzada a la nueva claridad
de un día que aún
no ha amanecido:
revelada como crisol
de una época eterna y gozosa
que nunca murió.

Como unas flores secas
tendidas sobre la cuna.

EL PERFUME

Padecer de los tiempos
fue ver el azul
trocado en lutos
de viernes sin aliento:
del brocal gozoso,
del frescor granado
del costado,
fue la vida principio
y ahora...
sólo ocaso.
¡Oh, muertel:
no tiñas los frescores
de sus mejillas,
que de las palmas
de la adivinada Primavera
sólo queda hoy
su perfume.







SEPULTURA

El misterio del altar
en el que se venera el vacío,
el significado eterno
de la inmensidad condensada
en la nada:
esa es la paradoja sostenida
en el nombre de lo etéreo,
de lo desvanecido,
de lo que se ha hecho aire
o suspiro.

Y ante la desolación
de no recibir en contrapartida
siquiera un aliento remoto
desde lo oscuro,
queda la muerte asomada toda
a la ausencia:
a la adoración sagrada
de una quimera,
de un ayer prometido de ángeles
revoloteando sobre la Palabra.



Y como sola constancia
de la majestuosa gravedad
de lo eclipsado,
permanece el reverberado sonido,
lejano y constante,
de una esquila,
el humo brumoso
de un cirio
recién apagado
y un paño de luto.

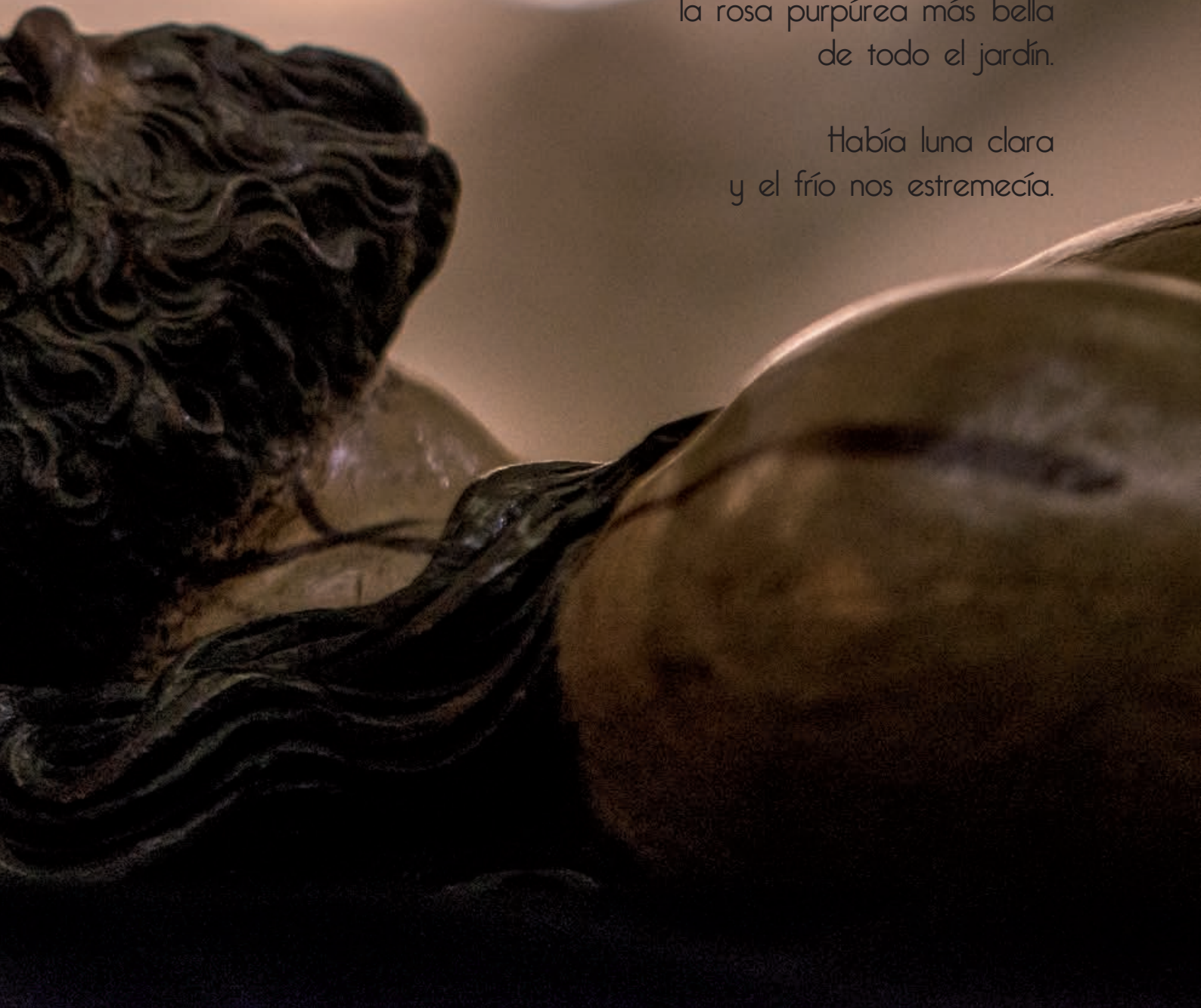


EL SUDARIO

¿Recuerdas aquella noche
en que el sudario
donde dormías
era todo de acantos azules
y lino?

Tu diestra
se extendía plácida
enseñándonos sobre su palma,
toda blanca de nácar,
la rosa purpúrea más bella
de todo el jardín.

Había luna clara
y el frío nos estremecía.







LAS RAÍCES

¿Están vivas
las flores del vergel
o son sólo espejo
cercenado
en el que se finge
lo desvaído?

Hay en el aire
tallo tierno,
cáliz apetitoso,
pétalo nuevo...
en la tierra
raíces de sangre
sobre el cráneo humedecido.
No más retrato ficticio,
no más ungüento
extendido con esmero
sobre sepulturas vacías.

Queda la losa,
brota la Viña.

MURCIA

2020
03 · 12 ABRIL

SEMANA SANTA



DECLARADA DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL

HOLY WEEK / SEMAINE SAINTE / KARWOCHÉ



Ayuntamiento
de Murcia

Turismo de Murcia.es



Web Católica



Google Play



App Store

A close-up, profile shot of an older man with white hair, wearing a dark tuxedo jacket, a white shirt, and a patterned tie. He is looking intently at a large, ornate cross. The cross is made of dark wood and is heavily decorated with thick, gold-colored metal chains and several small, cylindrical gold bells. The background is softly blurred, showing an indoor setting with warm lighting. The text "DOMVS DOMINI" is overlaid in white, bold, sans-serif capital letters at the bottom center of the image.

DOMVS DOMINI







Una aproximación a la imagen del *portacreu* en la producción del valenciano José Esteve Bonet.

Marina Belso Delgado

Esteve Bonet puede considerarse uno de los máximos representantes de la escultura valenciana de finales del siglo XVIII. Entre las obras que llegó a trabajar es significativa la imagen del nazareno, pues acostumbró a utilizar una tipología concreta de Cristo caído con la cruz a cuestas y apoyado sobre una roca y cuya fuente de inspiración se ha querido vincular con grabados del siglo XVI y obras del pintor Murillo y su taller.

Esteve Bonet can be considered one of the most important examples of Valencian sculpture in the late 18th century. Among the works that he made, the image of the Nazarene stands out, since he used a specific typology of fallen Christ with the cross on his back, resting on a rock. His source of inspiration could be linked with engravings from the 16th century and Murillo and his workshop's works.

Uno de los artistas que todavía pasa desapercibido entre los estudios de escultura del siglo XVIII es el académico José Esteve Bonet (1741-1802), escultor valenciano al que en el número anterior de esta revista, se le dedicó un texto en el que se hablaba de la iconografía de la Dolorosa en su obra. Así pues, en esta edición se ha querido dedicar unas páginas a este artífice y las imágenes de nazareno que llevó a cabo, de manera que sirva como un primer acercamiento al tema y también como preámbulo para futuras investigaciones que se encarguen de un análisis más pormenorizado al respecto¹.

Sin querer centrar este texto en biografiar al escultor en cuestión, sí se cree necesario subrayar que José Esteve Bonet nació en Valencia en 1741 en el seno de una familia vinculada a la escultura y la carpintería. La predisposición que pudo tener el joven Esteve para el oficio y la pericia que demostraría con el dibujo llevarían a que su padre, el artesano Luciano Esteve Torralba, decidiera inscribirlo en la extinta Academia de Santa Bárbara², corporación que se encontraba bajo la dirección de los conocidos hermanos José e Ignacio Vergara, dos de los artistas más destacados desde mediados del panorama artístico valenciano del siglo XVIII³. Además de las enseñanzas recibidas por ambos maestros, habría que sumar su estancia en el obrador del también escultor

1. Sirva esta primera nota para agradecer al prof. José Alberto Fernández Sánchez que haya contado conmigo en el nuevo número de esta revista. Así mismo, quiero agradecer tanto al académico Francisco Javier Delicado Martínez como a Juan Vale Carrasco Follana la ayuda prestada. El agradecimiento se hace extensible a Ángel Peña Martín por la cesión de dos de las fotografías que acompañan al texto. Correo de contacto: marinabelso@hotmail.com

2. Dicha academia, considerada el germen de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se fundó en 1753 con la intención de convertirse en una institución como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Sin embargo, los constantes pleitos y la falta de apoyo económico ocasionaron su cierre en 1761. BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1987: pp. 33-41.

3. Uno de los biógrafos y pariente del artista, José Vicente Martí Mallol, asegura que ante las "escelentes cualidades" del joven escultor, Ignacio Vergara lo admitiría como discípulo en su taller. MARTÍ MALLOL, J. V., *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano: escrita expresamente para la continuación del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España por Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Castellón, Imprenta y librería de Rovira Hermanos, 1867: pp. 6-7. No obstante, hasta el momento no se ha encontrado documentación que corrobore dicha afirmación, si bien no sería extraño pensar que al convertirse en alumnos de la Academia regentada por los Vergara, más de un joven llegara a formar parte de sus talleres particulares y, de esa manera, se diera la oportunidad de llevar a la práctica los contenidos impartidos en el aula, tal y como demuestra el parecido de muchas obras de Esteve Bonet que siguen bien de cerca modelos ya utilizados por José e Ignacio Vergara.

Francisco Esteve “el salat”⁴, con el que aparece documentado trabajando desde el año 1762 en el *Libro de la Verdad* o *Liber Veritatis*, un compendio de anotaciones realizadas por el propio artista cuya finalidad principal sería la de poder llevar un control de los encargos que iban entrando en su taller, aunque Esteve Bonet acabaría utilizando dicho listado para anotar otras referencias de carácter más personal⁵.

No obstante, las diferencias que Esteve Bonet tenía con el maestro y la avanzada edad de este último, harían que el joven escultor decidiera examinarse como maestro carpintero y establecerse por cuenta propia en 1764. Tras tres años con taller abierto y quizá por recomendación de los hermanos Vergara, el escultor se acabaría matriculando en 1767 en la primera sala del natural ofrecida por la Junta Preparatoria de San Carlos, en el curso previo a su inauguración oficial, es decir, entre 1767 y 1768⁶.

En los primeros estatutos redactados para la Real Academia de San Carlos de Valencia se hacía alusión a la necesidad de prohibir e incluso multar a aquellos que ejercieran las Nobles Artes sin haber sido previamente examinados por dicha institución, por lo que si tan solo perteneciendo a la Academia se tenía libertad para crear imágenes sagradas “con la perfección posible”, era entendible que muchos escultores vinculados al Gremio de Carpinteros se apresuraran en solicitar el examen pertinente para regular su oficio y las actividades del mismo, como fue el caso de Esteve Bonet, quien fue aprobado el 31 de julio de 1768 presentando un modelo de barro simbolizando la ciudad de Valencia. La convalidación de su título de escultor por la Academia valenciana tan sólo supuso el inicio de una intensa y prolífica carrera en la que de manera progresiva alcanzaría las más altas distinciones dentro de la misma hasta constituirse como Director de la Academia en el trienio de 1781-1784.

Estos sucesivos nombramientos y varios de los viajes a Madrid que realizaría Esteve Bonet a lo largo de su vida se traducirían en buena consideración artística y social, de tal forma que el número de encargos aumentaría progresivamente y la clientela estaría conformada cada vez más por personalidades distinguidas del momento, tal y como se muestra en los datos que aporta el *Libro de la Verdad*, donde la mayoría de sus comitentes e intermediarios eran eclesiásticos pero también se hace referencia a comerciantes, familiares, artistas, nobles e incluso la propia Corte, lo que le llevó a ser designado como Escultor de Cámara Honorario del rey Carlos IV el ocho de enero de 1790.

El portacreu y Esteve Bonet:

José Esteve Bonet perteneció a una generación de artistas valencianos nacidos a partir de 1740, como fueron José Puchol Rubio o Francisco Sanchis entre otros, en los que se daría una dualidad formativa significativa, esto es, que su primera etapa de aprendizaje transcurriría en obradores de tradición barroca y gremial pero que —en consonancia con los nuevos aires artísticos de lenguaje clasicista que desde mediados del siglo XVIII fueron penetrando en los círculos más destacados del momento— decidirían hacerse discípulos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos con el fin de reglar sus títulos, adaptarlos a la nueva normativa y conseguir los oportunos privilegios que les aportaba pertenecer a esta institución, como abstenerse de pagar impuestos.

4. Muy poco se conoce sobre este artista valenciano del cual el biógrafo Ceán Bermúdez afirma que fue discípulo del pintor Juan Conchillos. Debido a que fue propuesto como uno de los escultores que podía formar parte de las obras de renovación que se pretendían acometer en el Palacio Real de Madrid en 1743, hace pensar que este escultor pudo llegar a tener en vida cierta consideración artística y social. Para consultar la referencia en torno a los artistas propuestos para trabajar para la Corte: ALBARRÁN MARTÍN, V., “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”, en *BSAA Arte*, n. 74, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008: pp. 203-218.

5. Sobre José Esteve Bonet debe consultarse la monografía IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Instituto Alfonso El Magnánimo, 1971. Así mismo, acerca del Libro de la Verdad se habla en BELSO DELGADO, M., “Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante”, en CAÑESTRO DONOSO, A., *Estudios de escultura en Europa*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2017: pp. 226-242.

6. BUCHÓN CUEVAS, A. M. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006: p. 100.

Debido a esta circunstancia, el estilo que estos artífices acabaron desarrollando consistió en obras de concepciones académicas, pero bajo lenguajes y recursos todavía pertenecientes al Barroco y al Rococó y que en el caso de Esteve Bonet puede verse tanto en obras tempranas como el san Juan Bautista que se conserva en la iglesia parroquial de Chiva (Valencia) de 1776, como en imágenes más tardías como el Cristo de la Defensión de Jerez de la Frontera (Cádiz) de 1794.

Hay que tener en cuenta que la mayor parte de la producción artística de estos escultores consistía en obras religiosas en madera policromada, destinadas a una clientela eminentemente eclesiástica acostumbrada a concepciones artísticas ligadas al Barroco, por lo que pudo condicionar de algún modo que estos artistas no consiguieran evolucionar hacia obras plenamente clasicistas, como las llevadas a cabo por autores contemporáneos de la talla del italiano Antonio Canova, que sí reproducía esculturas bajo concepciones propias de la Antigüedad Clásica.

Tradicionalmente se viene elogiando a Esteve Bonet por el número y calidad que obtuvo en la realización de niños, y tanto la historiografía como el propio Ignacio Vergara reconocerían las excelentes imágenes infantiles que llevó a cabo⁷, algunas de ellas merecedoras de tales aplausos como el niño Jesús de la Virgen de la Merced conservada en Mallorca, de una calidad mórbida y candidez destacables. No obstante se ha podido constatar a través de las referencias de encargos citadas en el *Libro de la Verdad* y en el listado de obras que realizó Martí Mallol, que mayoritariamente se dedicó a la ejecución de santos y vírgenes. En cuanto a las imágenes de Cristo, no son numerosas en su producción pero su calidad alcanza altas cotas con obras como el Cristo de la Defensión anteriormente nombrado o el Crucificado conservado en la sacristía de la iglesia de Santiago de Orihuela, fechado en 1781⁸ [fig. 1].

Con respecto a la iconografía del Nazareno, a la que Esteve Bonet se refiere en su *Libro de la Verdad* como *portacreu*, tan sólo se tiene constancia de cinco imágenes documentadas hasta la fecha, como son las realizadas para Onil (1767), Biar (1778), Alacuás (1780), Onteniente (1785) y Benicarló (1798); además de una imagen en 1770 en cuyo encargo no figura el destino^{9 10}.

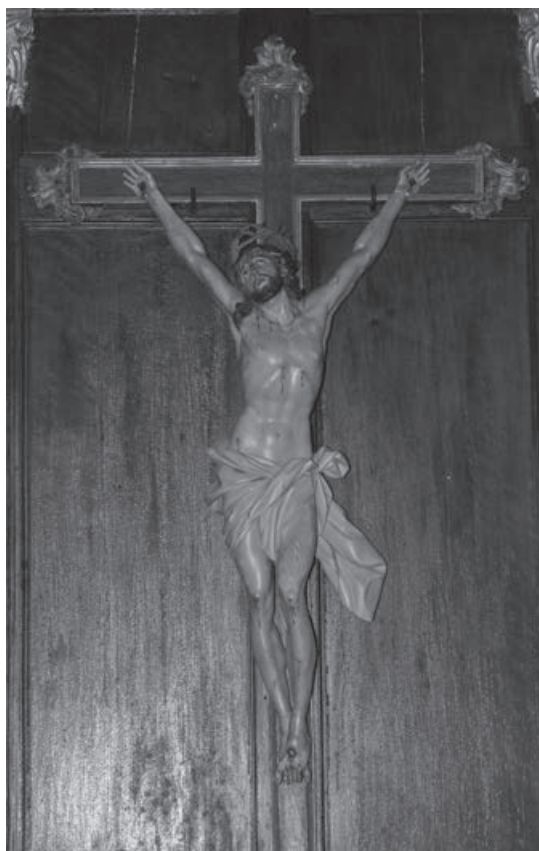


Figura 1 : Cristo Crucificado, sacristía de la iglesia de Santiago (Orihuela). Foto: Marina Belso.

7. MARTÍ MALLOL, J. V., *Biografía de D. José Esteve Bonet...* (obr. cit.) p. 17.

8. Al respecto de aspectos sobre la obra de José Esteve Bonet y su relación con artistas de su época, se habló en BELSO DELGADO, M., "José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época", en CAÑESTRO DONOSO, A., *Summa sculpturae studiorum*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019, en prensa: s/p.

9. A la hora de consultar el *Libro de la Verdad* y el listado de encargos que publicó Martí Mallol en 1867, hay que tener en cuenta que no son documentos en los que se relacione la producción completa del taller de Esteve Bonet, pues ya se han comprobado casos en los que el escultor es autor de tallas que no aparecen en ambos documentos, como el Cristo Resucitado de Elche, pero sí se sabe por documentación extraída de archivo. Sobre estas consideraciones es de preceptiva consulta BELSO DELGADO, M. "Algunas consideraciones..." (obr. cit).

10. Dichas referencias aparecen en IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet: imaginero...* (obr. cit): pp. 40, 59, 63, 73 y 85; así como en MARTÍ MALLOL, J. V., *Biografía de D. José...* (obr. cit.): pp. 19, 23 y 38.

Por ejemplos como la imagen de Benicarló de propiedad particular [fig. 2], el ejemplar conservado en Onil o la fotografía antigua del desaparecido *portacreu* de Biar—imagen hoy perdida y reemplazada por una reproducción realizada por el escultor también valenciano Francisco Teruel—, podría decirse que Esteve Bonet utilizaba frecuentemente una tipología de nazareno que, por los pocos ejemplos que realizó y que se han conservado hasta la fecha, pudo permanecer casi invariable en toda su vida artística. A este respecto, el artista compuso estas tallas de Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario y en el momento de una de las tres caídas, de tal forma que estos *portacreus* aparecen de rodillas en el suelo y apoyando la palma de una de sus manos en una roca sobre elevada.



Figuras 2 y 3: Nazareno de Esteve Bonet de Benicarló, col. particular. Foto: Ángel Peña Martín.

Los rostros de estos nazarenos tienden a alzar levemente la mirada al cielo, en un intento de querer establecer una comunicación íntima con Dios y mostrar así la aceptación del momento que le toca vivir, por lo que no son obras que utilicen rasgos de dolor, angustia o abundantes salpicaduras de sangre para captar la atención del fiel que lo contempla, sino que intenta mostrar unas obras serenas y de emoción contenida visible por el arqueo de las cejas y la boca entreabierta [fig. 3]. También Esteve Bonet se sirve en estas tallas de añadidos como pelo postizo o indumentaria con las que ataviarles, para conseguir verosimilitud en la imagen y acercarla al gusto de la devoción popular, sirviendo así de nexo entre lo humano y lo divino.

Hasta el momento no se ha podido determinar la fuente principal de la que se sirvió Esteve Bonet para realizar sus *portacreus*, pero sí pueden llegar a relacionarse con ciertos grabados y estampas difundidos desde principios del siglo XVI y que el artista pudo llegar a conocer a través de copias u otras reproducciones posteriores. Como es sabido, los artistas solían con frecuencia servirse de estas fuentes para trabajar sus obras, lo que les permitía aprender, reinventar modelos y crear sus propias versiones. En el caso de Esteve Bonet pudo estar familiarizado con estas fuentes desde corta edad, pudiendo tener acceso a ellas en los talleres de su padre, del maestro Vergara o de su segundo maestro Francisco Esteve, así como también en la propia Academia ya que se solían utilizar para la formación de los discípulos grabados, dibujos y copias de conocidas obras de arte¹¹.

11. Acerca de la enseñanza impartida en la Academia puede consultarse ORTUÑO IZQUIERDO, M., *La docencia de la escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación hasta 1800*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.

Así, es evidente la relación que tiene la serie de *portacreus* de Esteve Bonet con el nazareno que aparece en el conocido grabado *The Bearing of the Cross* de Alberto Durero, perteneciente a la serie *La gran Pasión* y fechado aproximadamente entre 1498 y 1499, pero sobre todo con el grabado homónimo que el artista alemán realizó para la serie *La pequeña Pasión* en 1509, en el que Cristo aparece caído con la cruz sobre uno de sus hombros y apoyado sobre una roca. De modo muy similar ya aparecía representado el nazareno del grabado *Chris carrying the Cross* de Martín Schongauer hacia 1477, que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y que Esteve Bonet también pudo conocer a través de las copias de este grabado que desde finales del siglo XV se estaban difundiendo por el antiguo reino de Aragón¹².

También es importante mencionar la influencia que pudo llegar a tener desde el siglo XVI la obra del Museo del Prado *Cristo camino del Calvario* o *El Pismo de Sicilia* del italiano Rafael Sanzio¹³ [fig. 4]. Esta pintura, realizada entre 1515 y 1516, llegó desde Palermo al desaparecido Alcázar de Madrid hacia 1661 y fue trasladado en 1715 al Palacio del Buen Retiro, palacio que visitaría el escultor valenciano en su viaje a Madrid en mayo de 1774, tal y como indica en el *Libro de la Verdad* que “despues nos fuymos al Pardo y Aranjuez, y aviendo visto todos los Palacios del Rey y Grandes Yglecias Colegios...”, por lo que podría haber conocido la obra en persona¹⁴.



Figuras 4 y 5: Fotografía del Pismo de Sicilia, realizada por J. Laurent (h. 1867). Foto: Biblioteca Nacional de España (izquierda), Cristo llevando la cruz de Bartolomé Esteban Murillo, Museo de Arte de Filadelfia. Foto: Philadelphia Museum of Art (derecha)

No se puede afirmar con rotundidad que Esteve Bonet se basara en la obra de Rafael para hacer sus *portacreus* puesto que en 1768, es decir seis años antes de su visita a Madrid, realiza un Cristo caído con la cruz a cuesta de similar disposición. No obstante, se conoce que *El Pismo de Sicilia* fue difundido desde 1517 a través de un grabado ejecutado por Agostino Veneziano, por lo que el artista valenciano pudo llegar a tener constancia de la existencia de esta pintura antes de visitar Madrid. También no hay que perder de vista la relación estética existente entre los nazarenos de Esteve Bonet con obras del mismo tema llevadas a cabo por el pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo, como el *Cristo llevando la cruz* del Museo de Arte de Filadelfia [fig. 5], datado aproximadamente entre 1665 y 1675 y cuya concepción tipológica del nazareno caído y la idealización estilística del mismo recuerdan a lo ejecutado por el escultor valenciano en el *portacreu* de Benicarló o en el ejemplar desaparecido de Biar.

12. LACARRA DUCAY, M. C., “Influencia de Martín Schongauer en la pintura gótica aragonesa, nuevas reflexiones”, en *Artígrama*, n. 32, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017: p. 41-70.

13. Al respecto puede consultarse MENA MARQUÉS, M. B. (com.), *Rafael en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.

14. IGUAL ÚBEDA, A., José Esteve Bonet... (obr. cit.): p. 52.

Por otro lado, esta serie de *portacreus* debieron concebirse desde un principio como imágenes procesionales debido principalmente a dos aspectos: en primer lugar las dimensiones de las mismas, ya que en su mayoría son nazarenos “del natural” o sus medidas son de más de un metro y medio de altura; y en segundo lugar que estos encargos van ligados a la realización de unas andas¹⁵. Si eran tallas destinadas a formar parte de cortejos procesionales, es entendible que Esteve Bonet ideara unos nazarenos que a pesar de representar el momento de una de sus caídas, no pierden su sentido de camino y de imagen que se dirige hacia el monte Calvario a través de una procesión, situando la posición del cuerpo y el rostro de composición frontal predominante.

En este sentido, Esteve Bonet pierde en estas obras la multiplicidad de puntos de vista o el cierto dinamismo que podría haber resuelto dirigiendo el rostro hacia un lado o ladeando ligeramente cuerpo, como ocurre en obras de artistas como el *Jesús Caído*, el Jesús de las Penas de Sevilla, adscrito al taller de Pedro Roldán a finales del siglo XVII, el Jesús de la Caída del círculo de los Mora de principios del siglo XVIII en Villacarrillo (Jaén), así como también el nazareno del conjunto escultórico de la Caída que Francisco Salzillo ideó para Murcia en 1752.

En definitiva, los *portacreus* de Esteve Bonet son resultado de una invariable tipología nazarena que puede beber de los influyentes grabados del siglo XVI y de tipos reproducidos por Murillo y su escuela desde el siglo XVII, aunque readaptándolo a su discurso y a las concepciones artísticas de su tiempo. No obstante, este tema todavía se encuentra falto de un estudio más profundo que revele la amplitud del mismo y su importancia en el desarrollo de la producción artística de José Esteve Bonet y la evolución de la escuela escultórica valenciana posterior.

15. *Ibídem*: pp. 40, 59, 63, 73 y 85.

Las mujeres de Jesús Nazareno, el verdadero devocionario.

Inmaculada Cáliz González

La devoción a Jesús Nazareno, se ha bebido entre pucheros, y ha crecido con el dobladillo del pantalón. Se ha bordado en la pasamanería de una mesa camilla, y ha dormido arropada entre las sábanas de franela y algodón, que cosían y cosían las mujeres de España. Vive en una simbiosis con las madres y las abuelas, como si esa chispa de fe, ya viniera implícita en el gen del nombre, nunca en los apellidos...A ellas, a esos nidos de “nazarenismo” bien cimentados, les debemos que hoy, en el año 2020, “el Señor con la Cruz auestas”, se haya convertido en la raíz cofrade por excelencia, abanderando siglos de compromiso, de trabajo en silencio, de amor desmedido y de oración.

Esas mujeres, que salieron al encuentro de Cristo por la calle de la Amargura, son las que, sin tener una gran representación iconográfica en nuestra Semana Santa, (más se evidencian dichas imágenes en cuerpos escultóricos al pie de la Cruz) se han encargado de hacer, que la figura del Nazareno, sea el paradigma del Amor y la fuente de todas las pasiones.

No existe una casa cofrade donde no haya un vínculo, una raíz, un comienzo en Jesús Nazareno. Un inicio de devoción que siempre va ligado a la figura maternal, bien encarnada en una tía, en una abuela, o en cualquier parentesco familiar. Han defendido y defienden su tradición y su fe, sin hacer ruido. Con una caricia, con una estampa para rezar, con un beso, con un rosario, con unas lágrimas... Ellas han cosido túnicas, han ido detrás de la Cruz en ríos de fervor sin parangón. Y ninguna ha desfalecido en su empeño, de promesas y penitencias añadidas, a mayor Gloria del Dios que carga con los pecados del mundo. ¡Qué paradoja!, Cuando han sido en las hermandades y cofradías, tan solo “adornos de limpieza” y “jarrones floreros” para “embellecer” el culto. Durante todos esos siglos que han estado amando en la intimidad, el papel que tenían era el de la sumisión y el de madres y esposas invisibles. No votaban, no tenían voz.... no se les permitía sentir...a ellas...a las que contagiaban la mirada del Nazareno cuando cambiaban los pañales. Con la inclusión en la sociedad, llegó el Decreto, y por ende, la normalización en el mundo cofrade. Pero ellas siguen siendo las mismas. Y aunque su “igualdad” en el mundo laboral se esté todavía consiguiendo, y la integración en las cofradías sea plena, son las mismas mujeres, con las mismas inquietudes y la misma devoción. No han parado desde que Cristo las escogió para que también ellas evangelizaran. Porque su apostolado llega donde no llega nadie...a lo más íntimo, al corazón de la familia, a la verdad del alma, que se entrega sin pedir nada a cambio. Así son las mujeres de Jesús Nazareno. Las verdaderas precursoras del germen cofrade y de la Devoción con mayúsculas. Capaces de pasar por encima de las modas, de los desagravios, y de siglos de ignorancia. Dentro de sus almas, vieron la grandeza de abrazar la Cruz, y hacer del nazarenismo, su forma de mirar. Su forma de vivir. Gracias a todas por hacernos hijos de un Jesús, poderoso y cercano, como el amor de una Madre.

Me dejaste por caudales
la herencia de un solo trato:
"Soy de Jesús Nazareno
el Dios por Amor soñado".
Y te fuiste, madre, a verle,
sin firmar en el notario
un acta, que contemplase,
cuánto le amaron tus años.
-Raíz de una fe paciente,
que abrigaba entre sus brazos
el corazón nazareno,
loco de amor sin descanso.-
Nunca fuera para ti,
lo que rezaban tus labios...
Y sin embargo, en tus ojos,
brillaba la luz de marzo.
"Soy de Jesús"-repetías-
ingenuamente, sin falsos
estribillos de beatas,
ni versos de antiguos salmos.
"Soy de Jesús" y la vida,
se abrazaba a tus costados
con esa fuerza infinita
de la tralla de los rayos.

En tus ojos, los pesares,
volvían solos a sus cuartos
de sombras y de tinieblas,
sin ni siquiera tocarnos.
-"Rézale a Jesús", "Tu pide"-
-"Que siempre puede arreglarlo"
y así el tiempo y los relojes
a tientas, iban, marchando.
Hasta que sin darme cuenta,
aquel honesto mandato,
que en la ternura del alma,
se convertía en obligado,
quedó grabado en mis venas
como se apuntan los clavos.
Pero no sentía el dolor
al repetir, confiado,
"Soy de Jesús Nazareno"...
Mi madre me lo ha enseñado.
Por ella tiene mi sangre
un paraíso entregado
donde encuentro aquel camino,
que puede, con mis dos manos.

Amé como ella quería,
sin vergüenza y a destajo,
llevando la Cruz a cuestras
tras la estela de sus pasos.
Amé la muerte en los hombros,
quise su Cuerpo arrastrado,
aprendí de su silencio,
de su entrega, cual esclavo,
de un universo perdido
en los abismos lejanos.

No fui cofrade de un Cristo
hermoso y resucitado.
"Soy de Jesús", como ella,
y, al decirlo, pega un salto,
mi corazón encendido,
en el brillo de sus labios.
¿Por qué no recé a los pies
de la Cruz en el Calvario?
Si no hay mayor testimonio,
para el amor de un cristiano,
que los dos leños erguidos
en las piedras del pecado.
"Soy de Jesús Nazareno"
lo reconozco y lo amo.

Él es el Alfa y la Omega,
lucero de los quebrantos,
la misericordia viva,
el perdón y los milagros,
la redención y el camino,
el sentido y el espacio.
Mi madre me lo enseñó,
quiso verme tras su hábito,
en lucha, con sacrificio,
aprendiendo "a volar bajo"
para ver la luz de Cristo,
en las ruedas y en el barro.
Así se encuentra el destino,
que tanto venden los falsos
lemas de felicidad,
llenos de nada y engaño.
La Vida no está en la vida
que creemos y soñamos,
está en un alma que ríe,
y en el cielo de un abrazo.
El mismo que en su mirada
Jesús derrama a su paso,
haciendo volar el alma
como las alas de un pájaro.

El Nazareno es el tiempo
y la razón de los años.
El cariño de mi madre,
su voz, su aroma, su cuarto,
su forma de andar, su historia,
la devoción de lo santo.
Y ahora, que todavía,
la noche llega temblando,
y ya su olor ha subido,
a los naranjos más altos,
sé que tengo un lugar siempre,
en ese mismo regazo,
es la herencia nazarena
que es grande como los sabios.
Esos son mis caudales,
mi sello en un solo trato:
¡"Soy de Jesús Nazareno
el Dios por Amor soñado"!.

Nuestro Padre Jesús el “Vero Icono”.

José Cuesta Mañas

En el presente artículo se presenta el “Vero Icono”, el verdadero retrato del mismo Jesucristo, a lo largo de la historia del arte y de las devociones religiosas más importantes del cristianismo, en donde se analizan pormenorizadamente diferentes representaciones cristíferas, y especialmente, la devoción que como pocas inspira la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Cofradía de Jesús, la cual debe ser valorada como un rasgo superior a cualquier otro dentro de la escultura realizada para el culto.

In this article the “True Image”, the true portrait of Jesus Christ himself is presented throughout the history of art and the most important religious devotions of Christianity. Different Christ representations are analysed in detail, and especially, the devotion inspired by the image of Our Father Jesus the Nazarene from the “Cofradía de Jesús”, which should be valued as a superior category compared with any other within sculpture made for worship.

La religiosidad católica utiliza el arte como medio de expresión de la misma siendo este el principal vehículo con el cual el fiel se dirige a la divinidad, sobre todo a través de la pintura y la escultura. En nuestro país y en las zonas de influencia histórica de nuestra cultura (Hispanoamérica, sur de Italia, Filipinas,...) será la escultura, especialmente la realizada en madera policromada la preferida por la devoción popular. Este tipo de escultura que se ha dado en llamar imaginería, el artista no solo buscará la belleza formal, la expresión de su sentimiento, o la adecuación al gusto imperante en cada momento, etc. Si no que busca particularmente lo que llamamos “unción religiosa”, es decir, que en su obra los fieles devotos vean o sientan la cercanía de la divinidad de una manera especial. De hecho en este ámbito artístico podemos hacer más de una clasificación según el uso o el destino que se dé a una determinada obra. Encontramos imágenes con un fin narrativo, por ejemplo de un pasaje bíblico, otras son meramente decorativas o complementarias de otra principal, y luego existen lo que llamamos las imágenes de culto o imágenes de devoción, es decir las que están pensadas para avivar el sentimiento piadoso de quien la contempla y alrededor de las cuales se llevan a cabo cultos externos e internos por particulares, gremios, cofradías parroquias, etc...

Pero es notorio que no todas las obras concebidas con ese fin litúrgico y devocional consiguen el fin para el que fueron realizadas, o cuando menos no con la misma importancia. Así mismo también, encontramos otras que no siendo concebidas con tal fin alcanzan una gran fama y popularidad entre la población devota.

Serán las imágenes de Jesucristo y de la Virgen las que en mayor número concitan las preferencias de los fieles, siendo las imágenes marianas las más numerosas. Algunas de ellas de gran belleza formal en las que es difícil diferenciar la devoción de la admiración, como podrían ser algunos iconos del sentir religioso de sus regiones, extrapolándose su fama a veces incluso a ámbitos internacionales, como pueden ser por ejemplo, la mismísima Dolorosa de Salzillo de la Cofradía de Jesús de Murcia, o la Macarena sevillana, entre otras muchas. Pero las imágenes de una devoción secular y más íntimamente arraigada en los pueblos no son, con frecuencia de gran belleza formal, la unción se la otorgan los siglos de devoción, el lugar donde se las venera, o las celebraciones que las rodean, que hacen que sean un referente no solo devocional e histórico, sino que entra también en juego el componente cultural y lúdico tratándose a veces de una verdadera enseña nacional como puede ser la Virgen de Monserrat en Cataluña, Virgen de Guadalupe en Extremadura y su irradiación a Hispanoamérica o la Virgen de Czestochowa en Polonia. Vamos a tomar como ejemplo el caso de las dos últimas citadas. La Virgen polaca [fig. 1] es sin duda

el símbolo de la unidad del pueblo polaco y dejando aparte los importantes acontecimientos históricos que la rodean, en realidad nada a priori tiene de especial esta pintura de la Virgen y el Niño que por su antigüedad no tiene un gran naturalismo ni tiene una gran belleza formal, se trata de una pintura sobre tabla de una calidad mediana y que ha sido muchas veces retocada, pero tiene la particularidad de ser una imagen en la que los ojos de la Virgen se dirigen al espectador, cuando la miras Ella te mira a ti, lo que hace que ese instrumento de comunicación entre el fiel y la divinidad se sienta más directo. El devoto reza a la Virgen y tiene la sensación de que verdaderamente Ella le escucha. Algo similar ocurre con la pequeña y oscurecida imagen de la Virgen de Guadalupe en Extremadura [fig. 2], de la antiquísima imagen original apenas vemos un rostro muy oscurecido por el tiempo, casi negro, pero que también transmite la sensación de que mira al espectador. Este detalle que puede parecer anecdótico hace, sin duda que en ambos casos la devoción popular se sienta identificada especialmente con estas imágenes.



Figura 1 - Virgen de Czestochowa



Figura 2 - Virgen de Guadalupe.

Al igual que ocurre con los casos marianos, encontramos también representaciones de Jesucristo, especialmente las referidas a su pasión y concebidas como imágenes de culto y devoción, las más de ellas con carácter procesional, de gran belleza formal y que son muy admiradas por ser grandes obras de arte y además también devotas. Es el caso de algunos Cristos de Salzillo, como el Nazareno de Huercalovera o el Amarrado de Jumilla, fuera de la región los famosísimos Jesús del Gran Poder y el de la Pasión sevillanos, el Nazareno de Sisante de la Roldana, o el Cristo de la Victoria de Serradilla de Cáceres etc. Todas ellas adquieren su devoción por sus excelencias artísticas.

Pero existen otras imágenes que no siendo piezas del valor artístico a esos niveles sí que poseen otro valor difícilmente evaluable, que son aquellas que concentran la devoción secular del pueblo. Son aquellas a las que se les considera trasuntos directos del verdadero Jesucristo, Dios encarnado. Porque frente a las representaciones marianas de las que no se tienen datos ni reliquias que nos aporten algún dato de cómo sería la fisonomía que tendría la Madre del Señor en su vida terrenal, del aspecto físico de Jesucristo tenemos algunas aportaciones histórico artísticas e incluso legendarias que a través de los tiempos nos han hecho una especie de “retrato robot” de Jesús de Nazaret.

La iglesia conserva y venera una serie de reliquias referentes a la pasión y muerte de Jesucristo, por medio de las cuales se ha creado una fisonomía muy característica del que se cree sería su aspecto, de esta forma son considerados “Vero Icono” es decir verdadero retrato del mismo Jesucristo. De entre todas las reliquias de la pasión la primera de ellas en importancia, hemos de considerar a la

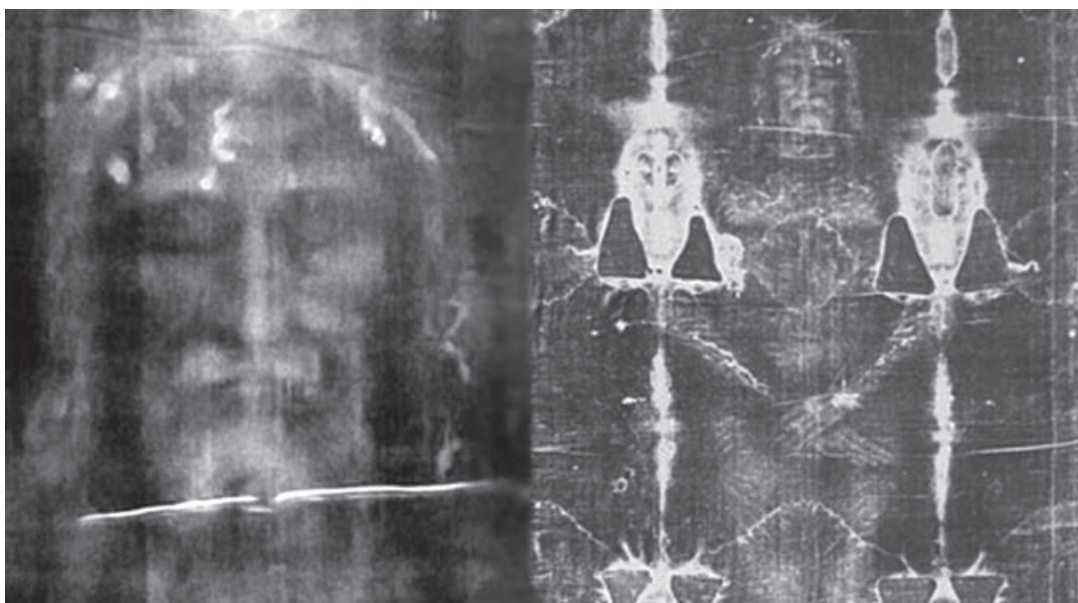


Figura 3 - Sábana Santa (Sindone).

“Sindone” o Sábana Santa [fig. 3], reliquia conservada en Turín que es según la tradición de la iglesia y corroborada por muchos estudios realizados (*aunque ninguno concluyente, por lo que será la fe la que tiene la última palabra*), que se trata de la mortaja que envolvió a Jesucristo tras su muerte y hasta su resurrección, dejando en ella estampadas unas manchas, de difícil explicación, que dan una idea bastante aproximada de las características fisionómicas del hombre de la Sábana.

Otras importantes reliquias se conservan en España. En primer lugar, el santo sudario conservado en la cámara santa de la catedral de Oviedo que es un trozo de lino que se cree fue el que cubrió el rostro de Cristo al ser enterrado, este presenta una serie de manchas sanguinolentas pero en él no se puede apreciar ninguna figura humana, cosa que sí ocurre en otro grupo de reliquias importantes como son los paños de la Verónica. Según la tradición, muy asentada en el pueblo y aceptada secularmente por la Iglesia aunque no evangélica, una mujer de nombre



Figura 4 - Santo Rostro de Jaén.



Figura 5 - Santa Faz de Alicante.

desconocido enjugó el rostro maltrecho de Cristo en su camino hacia el Calvario y su cara quedó estampada en los tres dobleces de aquel paño, de tal modo que esos rostros serían los verdaderos retratos del Señor “Vero Icono” por lo que esa mujer es conocida como la Verónica. En la actualidad en diversos lugares dicen guardarse reliquias de paños que dicen ser las originales de aquellas tres imágenes grabadas en el velo de aquella mujer piadosa, aunque la iglesia solo reconoce tres como verdaderos: las de Roma, Jaén y Alicante [fig. 4 y fig. 5]. Luego existen otras pinturas del rostro de Cristo que se dice fueron pintadas por San Lucas y otras que copian en pintura, más o menos fidedignamente, las imágenes de las reliquias originales, algunas de las cuales llegan a tener también la consideración no de obras artísticas sino de verdaderas reliquias.

Las dos reliquias españolas, las de Jaén y Alicante, se guardan en sendos relicarios de orfebrería ricamente decorados y lo que se muestra al público son unas pinturas supuestamente realizadas siguiendo las formas de las manchas de los paños originales. Ambas imágenes tienen unos caracteres similares, de aspecto orientalizante con unos rasgos comunes que aquí se muestran y que vamos a ver repetidos con ligeras variantes en las otras reliquias o cuadros devotos de la Santa Faz de Cristo. Se presenta la cara de Jesús con un rostro alargado, nariz igualmente alargada, bigote fino, boca pequeña y barba, el pelo largo cae en sendos mechones a los lados y llaman la atención sobre todo unos grandes ojos que miran al espectador. Estas características, curiosamente, son muy similares al rostro que se aprecia en la Sábana Santa, a excepción de la mirada que lógicamente en la Sindone estos se aprecian cerrados al tratarse de un cadáver.



Figura 6 - Mandylón ruso del siglo XIII.



Figura 7 - Volto Santo de Génova.

Esta misma iconografía la encontramos en otras tantas representaciones, que como decíamos antes, muchas de ellas tenidas también como reliquias como pueden ser el Rostro de Edesa, el Volto Santo de Génova [fig. 7] y el de Manoppello, o los llamados Mandylón en Rusia [fig. 6].

Estas características fisionómicas las vamos a ver representadas muy frecuentemente en imágenes crísticas de todo tipo de los siglos XV y XVI y más aún si estas representan a la santa faz, como, por ejemplo vemos en las varias representaciones que hizo el Greco de la Verónica [fig. 8].

Estos rasgos comunes para representar lo que se consideraría el verdadero rostro de Jesucristo también lo vemos, aunque no de forma frecuente en escultura. Uno de esos casos es perfectamente apreciable en la venerable hechura de Nuestro Padre Jesús Nazareno, titular de la Cofradía de los nazarenos de Murcia, la Cofradía de Jesús.

Esta obra de incierto origen y procedencia, desde su entrega a la cofradía tras la oportuna conversión a la iconografía de Jesús con la Cruz a costas a partir de una imagen anterior de distinta iconografía. Según mi opinión como ya publiqué en la revista “Nazarenos” del año 2005 que edita la cofradía de los Nazarenos de Murcia, un artículo con mis conclusiones tras el estudio de los vestigios conservados en la imagen y sacados a la luz tras la impecable restauración realizada por Doña Amparo Muñoz, en el que aparecían tallados, en el mismo bloque de madera, la cabeza y el tronco con su torso y espalda anatomizados en su totalidad y del que se veían el arranque de unos brazos que, por su disposición, no podían corresponder a un crucificado, como se ha dicho muchas veces, más bien podrían tratarse de un Ecce Homo o un Cristo a la columna, tema este muy común en el siglo XVI época a la que muy probablemente perteneciera la imagen primitiva. De esta época se conservan bastantes ejemplos de esta iconografía, vamos a comentar el caso de uno en particular por ciertos rasgos comunes, se trata del Cristo a la columna de Juan de Giralte [fig. 9] conservado en la iglesia de la Trinidad de Sevilla de mediados del S XVI y que en otro tiempo, al igual que al Nazareno de Jesús, también se limó la cabellera para ponerle peluca postiza, con el cual también comparte una posición similar, aunque invertida (en la fig. 9 bis hemos invertido la foto), y en el que se repiten los rasgos faciales de cara alargada, barba espesa, nariz larga y grandes ojos.

Como decíamos al principio, hay imágenes que tienen una especial unción y carisma con las cuales el fiel se identifica más y en el que ve reflejada su devoción canalizada a través de



Figura 8 - Verónica del Greco.



Figura 9 - Cristo de la columna de Juan de Giralte (s. XVI).

una determinada imagen. La devotísima imagen de Nuestro Padre Jesús de Murcia titular de su cofradía homónima es sin duda, una de ellas.

Estamos acostumbrados a analizar las esculturas desde un punto de vista histórico-artístico o técnico, pero existen una clase de obras a las que estos parámetros no les son aplicables. Algunas ni siquiera surgieron con un fin artístico. Casos de piezas artesanales que pasan a ser objeto de devoción popular como por ejemplo, medallas (Virgen de la Medalla de Beniel) o exvotos (Virgen de Orito, en Orito-Alicante). Otras en cambio se tratarían de vetustas esculturas intervenidas en distintas épocas adaptándolas a los gustos del momento (como el caso de la patrona de Murcia la Virgen de la Fuensanta).

El caso que nos ocupa consiste en una obra artística, de una época e iconografía concreta que posteriormente es transformada, convirtiéndola en algo completamente distinto al original aunque conservando el modelado inicial del rostro, pero en el que el resultado, aun no conociendo su forma anterior, es sin duda, más que exitoso. La devoción que provoca y el sentimiento que surge en cuantos lo contemplan pocas imágenes lo consiguen.

La creación de la representación exenta de Jesús camino del calvario con la Cruz a cuestas con carácter procesional tuvo una gran difusión a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Esta imagen será la que promueva por primera vez esta iconografía en la diócesis de Murcia, y el éxito de la misma ayudó sin duda a su fama y a que se hicieran gran cantidad de imágenes que replicaran al simulacro original. De hecho todas ellas, independientemente del mayor o menor valor histórico-artístico de la imagen, tienen en sus localidades parroquias o cofradías la devoción consolidada que les otorga la propia iconografía. Pero de entre todas “Jesús”, como popular y familiarmente se le conoce, tiene un carisma que ninguna llega a alcanzar.

Los rasgos de naturalidad que le confieren los aditamentos postizos, como es la túnica textil y cabellera postiza, suavizan el arcaísmo del rostro y son elementos que ayudan a que la imagen cale en el pueblo al acercarlos a la humanidad de Cristo y también, por otro lado los elementos como la corona de espinas dorada, la rica cruz que porta sobre los hombros y las túnicas de ricos tejidos que le aportan la apostura y dignidad de un rey, aunque vaya camino del martirio, subrayan su divinidad.

Todos esos detalles los vamos a encontrar en las numerosísimas representaciones escultóricas de Jesús Nazareno diseminadas por todo el mundo, algunas de ellas bellísimas, algunas salidas de las manos del propio Francisco Salzillo que creó todo el acompañamiento escultórico de su procesión y que produce admiración en cuantos la contemplan, incluso él mismo es el que talló sus manos y sus pies, pero hay una cosa que hace que el Nazareno de Murcia [fig. 10] conmueva de una manera especial: su singular rostro y su mirada. Como decíamos las imágenes tenidas por fieles retratos del mismo Jesús, y que conocemos a través de las santas reliquias algunas tan cercanas como la Santa Faz alicantina y el Santo Rostro de Jaén, comparten rasgos fisionómicos como son: el canon alargado de sus óvalos faciales, la nariz larga y arcaizante, la boca pequeña, barba, melena partida y sobre todo esos grandes ojos con una profunda e interrogante mirada. Esos son los mismos rasgos que presenta la efigie de Nuestro Padre Jesús y que lo trasladan junto a esos “Veros Iconos”, carácter que sin duda y en gran medida haría que calara tan profundamente desde los primeros años de su fundación en sus devotos. Fenómeno palpable especialmente en los mayordomos de su cofradía. Prueba de ello es la propuesta de uno de los más reconocidos como fue don Joaquín Riquelme y Togores, que aunque no llegó a materializarse como él la concibió, nos da idea de la devoción hacia N^o Padre Jesús, Lo refiere Vicente Montojo en su obra “Apuntes a la reseña histórica de la cofradía de N^o Padre Jesús Nazareno(s. CVIII)” extraído de un acta de la propia cofradía en 1755 -*El Señor Riquelme en demostración del particular afecto que ha tenido y tiene a Nuestro Padre Jesús Nazareno, y en el deseo de aumentar su culto cuanto le sea posible, hizo presente en esta junta el ánimo que tiene de hacer (mediante la voluntad de Dios y con su ayuda) algunos adornos en la capilla, para su mayor decencia, con un tabernáculo rotundo en medio de ella para colocar en él a Nuestro Padre Jesús, con individual expresión de toda la obra. Y enterados los señores cofrades del referido proyecto, lo aprobaron en todo que para colocar en él a Nuestro Padre Jesús...-.* Es decir colocar su imagen en el centro de la iglesia en un tabernáculo con altares en las cuatro caras donde se le podrían decir varias misas a la vez, en resumen se le pretendía dar un culto muy cercano al dado a la propia Eucaristía.

Cuando hablábamos de la Virgen de los polacos o de la llamada reina de Extremadura, decíamos que eran imágenes que entre otras cosas tienen de especial que miran al espectador, igual pasaba con los iconos de la Verónica, así pues Nuestro Padre Jesús, en la posición adecuada, que otrora tuvo en su camarín, también miraba a los fieles que oraban en su iglesia. Aún más en la calle, durante la procesión, da la sensación que cabizbajo y como tímidamente medio escondido en su cabellera, parece que te va buscando con sus ojos llorosos para cruzar su mirada con la tuya apenas un instante.

Mark Cousins en su interesante ensayo “historia y arte de la mirada” analizando un icono ruso del siglo XIII que representa una santa Faz [fig. 6] lo describe así: *[... muestra a un Jesucristo de nariz afilada, boca pequeña y enormes ojos almendrados. Dos guedejas de cabello añaden un punto de realismo a este retrato que de otro modo solo sería geométrico, pero lo que importa aquí es hacia donde mira Cristo. Al principio parece que nos mira directamente, pero a juzgar por la asimetría del blanco de sus ojos, realmente mira más allá de nosotros, por encima de nuestro hombro derecho, hacia un lugar adyacente al que nos encontramos, pero no es este. Primero le miramos a Él, y luego con Él, más allá de nosotros, hacia alguna parte. En la tradición cristiana este lugar es el cielo. Cristo está diciendo: “Está cerca. El Paraíso no se ha perdido”. Él derrama la mirada abstracta por nosotros]*, esta reflexión muy bien puede ser aplicada al rostro del Jesús murciano.

Esta imagen no es un hito del arte, no es un modelo de perfección técnica, no es de una belleza formal admirable, no es nada de eso pero es mucho más. La devoción que como pocas, inspira esta imagen, debe ser valorada como un rasgo superior a cualquier otro dentro de la escultura realizada para el culto, tanto es así que fue devoción e inspiración del propio Salzillo que aun siendo uno de los más grandes genios de la escultura sagrada, no pudo crear una imagen con su impronta devocional, porque Iconos como este no lo pueden hacer manos humanas... o al menos no solo dos.



Figura 10 - Rostro de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Foto: Francisco Nortes Tórnel

La escultura del Nazareno en la obra de Francisco Salzillo

José Alberto Fernández Sánchez

Dentro de la producción del escultor Francisco Salzillo y Alcaraz las tallas de vestir de Jesús Nazareno adquieren una importancia singular. A la par de retomar, en personal retrospectiva, los pormenores de la efigie prototípica de la ermita de Jesús el artista introduce un modo interpretativo nuevo adaptado a los diversos aspectos estilísticos que van aflorando durante el siglo XVIII. El objetivo del presente es la constitución de una base analítica referencial que complete la laguna historiográfica existente al respecto. No en vano, se trata de uno de los grandes temas escultóricos peninsulares, cuyo desarrollo bebe desde su origen de la gubia antológica de maestros como Pablo de Rojas, Juan Martínez Montañés, José de Mora o Luis Salvador Carmona; la figura salzillesca se inscribe, así, dentro de una producción iconográfica genuina a la que aporta la variedad de un estilo siempre en permanente revisión.

Within the production of the sculptor Francisco Salzillo y Alcaraz, sculptures to be dressed like Jesus the Nazarene achieve a particular importance. Apart from retrospectively getting back to the details of the prototypical effigy of Jesus's hermitage, the artist introduces a new interpretative way adapted to the various stylistic aspects that emerge during the eighteenth century. The objective of the present work is the constitution of a referential analytical basis that completes the existing historiographic gap on this subject. Not surprisingly, this is one of the great peninsular sculptural themes, whose development has been drawing since its origin from the anthological gouge of masters such as Pablo de Rojas, Juan Martínez Montañés, José de Mora or Luis Salvador Carmona; Salzillo's figure is thus inscribed within a genuine iconographic production bringing the variety of a style always under constant revision.

La del Nazareno es una de las representaciones esenciales en la puesta en escena de la Semana Santa. Subyace como realidad artística en los territorios del antiguo Reino de Murcia un interesante elenco de obras que, bajo esta temática, se han ido incorporando con el transcurso de los siglos al patrimonio de templos, monasterios y cofradías. No cabe duda que, en sus diversos formatos, la problemática que las afecta es prolija y no cabe, por ahora, profundizar en sus particularidades; sin embargo, reviste especial interés la remembranza del prototipo que alienta estas interpretaciones, dada su condición de modelo indispensable para la que, a la sazón, será una de las tipologías más sugerentes del arte procesional salzillesco: en efecto, la efigie del Nazareno constituida en 1600 para la procesión matinal de Viernes Santo supone, más que una obra al uso, la aportación de esta área del Sureste a una tipología escultórica indispensable dentro del panorama peninsular¹.

Un precedente escultórico, el Nazareno de la Ermita de Jesús

Partiendo de esta hechura, cuya impronta recoge una visión plástica dotada de inequívoca entidad plástica, los artistas de las décadas y centurias siguientes abordarán el asunto bajo la sugestión de un prototipo auténticamente referencial. En este proceso se revela fundamental la aportación, ya en el siglo XVIII, del escultor Francisco Salzillo de cuyo taller saldrán las versiones de mayor pericia técnica y mejores dotes expresivas de cuantas se producirán al amparo del

1. La reciente comunicación realizada por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. bajo la denominación de “El Encuentro camino del Calvario: arte y dramaturgia en el antiguo Reino de Murcia” (*Actas Congreso Internacional Calle de la Amargura. Historia, espiritualidad, devoción, arte*. Cádiz, Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos, 2019: pp. 313-339) ha tratado de compensar dicha carencia aportando un corpus histórico y artístico como base para el estudio regional de la iconografía del Nazareno.

arquetipo. Así, en contraste al postrado referente castellano o a las versiones, codificadas aún dentro de una raigambre manierista, producidas en Sevilla por Ocampo, Montañés o Mesa, el ejemplar levantino obedecerá a una sutil impronta piadosa; articulándolo, en definitiva, para integrarse dualmente en el culto diario de su ermita y en la liturgia, no menos sofisticada, de las procesiones. El indispensable espacio dramático, vértice argumental de este proceso creativo, fundamenta una apariencia pensada, en buena medida, para la sugestión de las masas².

No obstante, sería equívoco atribuir tal eficacia a un discurso estético improvisado o primitivo. Los recursos activados en la efigie del Nazareno van más allá, sosteniendo una retórica supeditada a la semántica afectiva y artística de la época. Así, la enérgica inclinación lateral de la cabeza, manifiestamente adherida a modelos estampados por Durero o Wierix, supone uno de sus matices más sugerentes. El efecto en absoluto es novedoso, así lo sugieren las tablas manieristas de los retablos, pero subraya el peso de la piedad en la conformación de los postulados procesionales modernos³. El rasgo, sumado al carácter descontextualizado de la escultura respecto del relato del camino al Gólgota, introduce una retórica empática donde prima la comunicación inquisitiva del Nazareno; modo discursivo que alienta una forma devocional nueva, acaso deudora de ciertos elementos del censurado y paradójico culto privativo erasmista, facilitando la adhesión de los fieles al objeto de culto venerado⁴.

Todo ello origina un panorama donde las versiones pictóricas, incluso aquellas reducidas al busto como las de Juan de Juanes, Luis de Morales o El Greco, procuran referencias formales inmediatas. La diafanidad, de este modo, favorece no tanto la evocación del drama pasionario sino la propia interpelación secreta en la capilla. Así, aún habrá de verse el Nazareno a la par de otros ejemplares más tardíos del repertorio escultórico granadino: pese a que Alonso de Mena advierte estos mismos ingredientes, véanse los atribuidos de Rute y La Cartuja, los maestros de Granada preferirán la línea, menos teatral y forzada, facilitada por Pablo de Rojas⁵.

Puede observarse, por tanto, como el tipo interpretado en Murcia hace prevalecer una forma genuina sin aportes estéticos reseñables de las zonas adyacentes. Por ello, hay que reparar en las fuentes que nutren una obra generada desde una creatividad perspicaz: emparentada, por un lado, con el simulacro plasmado por Rafael en su *Procesión camino del Calvario* (1504-5) del British Museum (que aislado convenientemente revela el protagonismo costal de la efigie respecto del grupo) mientras, por otro, enlaza con la exégesis piadosa originada en la pintura. Los grabados conservados del Nazareno abundan en tales orígenes: su impronta insiste en una preeminencia lateral que se opone a la versión frontal extendida en el resto del país. Juan de Aguilera, como entallador, y Melchor de Medina, en la parte pictórica, hubieron de jugar, evidentemente, un papel decisivo en esta configuración tan precisa⁶.

El protagonismo de la estampa y, quizá en menor medida, de la pintura no es algo extraño en la conformación de nuevos tipos escultóricos. El empleo de referencias llegadas preferentemente de Flandes o Italia auguraba unos modos artísticos sofisticados con los que

2. Al respecto del enfoque pedagógico y emocional de las artes visuales de la Edad Moderna hispánica véase GONZÁLEZ GARCÍA, J.L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015: pp. 179-198.

3. De este modo, las relaciones aportadas por la literatura monástica local ensalzan las cualidades visuales del Nazareno que, así, se convierte en vehículo de transmisión no sólo de un relato concreto sino, más allá, de valores diversos que abarcan desde las nociones teológicas a las eminentemente patriarcales. Véanse al respecto: ORTEGA, P.M., *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena, de la Regular Observancia de [...] San Francisco [...] parte tercera*, Murcia, 25 de septiembre de 1752: p. 13; y DE SAN JUAN EVANGELISTA, F., *Carta misiva de M. Francisca de San Juan Evangelista [...] de Agustinas Descalzas de Murcia, a las Madres prioras de los conventos de la Hermandad: sobre la vida de la [...] Madre Maria Rosa de la Ascensión, priora [...]*, Murcia, Imprenta de Phelipe Diaz Cayuelas, 1757: p. 35. Los originales se custodian en el Archivo Municipal de Murcia (A.M.M.).

4. Respuesta personal, particular, que procura el consumo privado, aislado, del hecho religioso a través de la abstracción respecto al colectivo. La adecuación de esta fórmula erasmista a las artes plásticas, pese a todo, se desarrolla como fenómeno plástico preferentemente en el medio hispánico. Véase MONTES BARDO, J., *La Sacra Capilla de El Salvador: Arte, mentalidad y culto*, Jaén, Aldaba, 2002: pp. 127-135.

5. Sobre el Nazareno granadino véase LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008: pp.319-336.

6. Estos aspectos han sido publicados por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El Encuentro..." (obr.cit.): pp.326-331.

renovar la impronta de las efigies precedentes; bajo esta tutela hubo de gestarse el Nazareno⁷. El proceder, más allá de la economía de medios que sugiere la reutilización de un Ecce Homo previo, ilustra sobre la posibilidad de amalgamar a la fórmula sugestivamente italiana, con su preclara disposición corporal, la pretendida sugestión devocional del icono⁸. Sea como fuere, la talla fue además intervenida para ser interpolada en la teatralización procesional a través de accesorios que lo caracterizaban como autómatas, pudiendo así ejecutar las preceptivas bendiciones ceremoniales⁹.

La potente exégesis visual resultó de una eficacia inequívoca sirviendo de modelo precursor: desde la emotividad del Nazareno de las Mercedes a la ingenua sinceridad de los correspondientes a la gubia de Roque López, la iconografía no se separará ya de la impronta del Nazareno de la ermita. Y entre ellos, desde luego, se revelan aquellos realizados por Salzillo, quien conducirá la tipología hacia una vibrante retórica naturalista que desembocará, con el avance de las fórmulas académicas, en una divagación personal sobre la medida paradigmática del clasicismo. Por tanto, el precedente artístico de comienzos del XVII se mostrará trascendental para entender el desarrollo regional del tema; dependencia que en absoluto resta interés a la inserción del artista en un asunto al que aporta la resuelta condición de la analítica delectativa, los frescos matices del retrato y la sugerente evocación tangible de sus policromías.

El Nazareno en la producción de Francisco Salzillo

La producción de Francisco Salzillo referida al Nazareno es poco conocida. La proyección del tema en su repertorio, evidenciada en el primer inventario de Rejón de Silva, no ha conducido a la revisión del asunto en la bibliografía tradicional. Y, sin embargo, el ilustrado contabilizó hasta seis hechuras análogas en su “cómputo racional formado por los apuntamientos que han hallado entre los papeles de su estudio”. No obstante, algunos de estos gastos, los correspondientes a Albudeite o La Raya, no deben consignar sino reformas específicas sobre ejemplares preexistentes. Aun así, la significativa dedicación a estas esculturas se advierte en el añadido de ejemplares que, como los de Lorquí, Sax o Huércal-Overa, no dejaron apunte a la muerte del maestro. Así las cosas, cuando Baquero da a la imprenta su catálogo salzillesco en 1913 sólo identifica el de la población almeriense más otro obrado para Fortuna¹⁰.

Estas líneas profundizarán algo más al respecto pues, partiendo de aquellas fuentes ilustradas, sumarán además las esculturas correspondientes a las poblaciones de Alcantarilla, Fuente Álamo, Dolores de Alicante y Mojácar. De ellas, tan sólo la de la población de la huerta murciana fue reseñada por Sánchez Moreno en 1945, incorporándole ahora, tras diversos rebuscos documentales, las escasamente conocidas de Jumilla y Crevillente. La dificultad que entraña el análisis, en no pocos casos, viene determinada por la parcialidad de las fuentes que contrasta con las más ilustrativas evidencias fotográficas. Pese a ello, se abunda en un número de hasta ocho hechuras salzillescas presumibles del Nazareno que, si se contraponen a las diecisiete contabilizadas, más tarde, en la memoria de Roque López revelan un capítulo artístico apreciable. Sin entrar ahora a valorar la producción del discípulo, por otra parte desigual, se debe reivindicar la evidente calidad de los ejemplares de Salzillo conservados en

7. Sobre las fuentes a partir de las cuales fue conformado el Nazareno de la ermita de Jesús se ha tratado en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El Encuentro... (obr.cit.): pp. 326-331.

8. La noticia se debe a MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., “La Conservación de Nuestro Padre Jesús Nazareno” en *Nazarenos*, n.8, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2005: pp.61-64.

9. Estos mecanismos estuvieron vigentes hasta, al menos, 1833 en que fueron suprimidos. Al respecto: IBÁÑEZ GARCIA, J.M., *Manuscrito de Nuestro Padre Jesús*, Murcia, sin fechar (MUBAM, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia): pp. 8 y 9. Sobre el protagonismo del autómatas dentro de la cultura renacentista española véase ARACIL, A., *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998: pp.76-79; al respecto de su adecuación a las dramatizaciones religiosas ver RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011: pp. 135 y ss.

10. Las recientes aportaciones de GARCÍA LÓPEZ, D., “Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII” en *Imafronte*, n.24, Murcia, Universidad, 2015: pp. 103-164, dan una idea sobre la cautela que debe primar a la hora de usar la tradicional catalogación de BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, Ayuntamiento, 1980: pp.229 -230 y 472-479.

Huércal-Overa y Lorquí que, sumados a los pormenores gráficos de los de Alcantarilla, Sax y Fortuna, evidencian los rasgos identitarios de la tipología facturada por el artista¹¹.

Esta azarosa creatividad obliga a la inevitable analítica de unos modelos que, es pertinente recordar, se realizan a la par de una ingente producción escultórica. De esta observación, aún superficial, cabrá extraer el fundamento de la adecuación del asunto del Nazareno a tres realidades estéticas o episodios artísticos diferenciados. Y conviene advertir, que aún esta lectura metódica facilita una interpretación plástica ceñida a unos rasgos formales cambiantes; discrepancias que permitirán, precisamente, la aproximación a una evolución que, a la luz de los ejemplares, se muestra disconforme con la continuidad de los logros plásticos ya alcanzados. El esmero por un arte siempre nuevo, más allá del estereotipo de sesgo decimonónico, preconiza un artista siempre atento al cambiante juicio artístico. Así, pese al desdén vertido hacia el ámbito de la escultura de vestir, la inquisitiva sobre el Nazareno evidencia la preocupación fisionómica de un Salzillo que avanza indudablemente, desde apenas mediado el XVIII, en pos de una creatividad sometida al ensayo constante.



Figuras 1 y 2: Francisco Salzillo y Alcaraz, Nuestro Padre Jesús Nazareno (Huércal-Overa, ca.1749) (imagen izquierda). Francisco Salzillo y Alcaraz, Nuestro Padre Jesús Nazareno (Sax, ca.1749) (imagen derecha y página siguiente [Figura 3])

Las muestras más remotas de que se tienen referencia, las de Huércal-Overa y Sax (figs. 1, 2 y 3), deben enmarcarse en una época precisa: los documentos conservados en la población del

11. El repertorio del taller de Salzillo incorporado por Rejón de Silva y que ha sido usado aquí para componer el relato completo del Nazareno dentro de la producción del escultor ha sido publicada por GARCÍA LÓPEZ, D., "Era..." (obr.cit.): pp. 103-164. Al respecto del caso de Jumilla deben recordarse las aportaciones de CANICIO CANICIO, V., "El otro Nazareno" en *Nazareno. 1801-2001*, Jumilla, Cofradía de Jesús Nazareno, 2001: p.70; sobre el de Huércal-Overa han escrito recientemente NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., "La Huella de Salzillo en Almería" en *Imafronte*, n.19-20, Murcia, Universidad, 2008: pp. 306-311 y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El Señor de la Puerta Oriental: el último Nazareno del patrimonio andaluz" en *Especial Semana Santa*, Almería, Diario La Voz, 2019: p.24. Sobre el de Fortuna debe seguirse a SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983: pp. 150 y 151, quien mantiene la fecha sin documentar aportada por Baquero Almansa, es decir, 1750. Finalmente, al respecto del correspondiente a Lorquí, debe verse 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*, Lorquí, Ayuntamiento, 2014: pp.34-37.



Almanzora cifran su hechura, aún con dudas, en 1749¹². Más elocuente es su factura, precursora del magnífico dominio naturalista exhibido por el escultor en los pasos cimeros de la ermita de Jesús. El modelado pormenorizado de las facciones, aún representativo del tardo-barroco, armoniza con las cualidades formales de las obras coetáneas: si el San Antón de la ermita de las Puertas de Castilla (1746) advierte trazos más adustos, el Cristo a la columna de la colegial de Belmonte (1750) esboza análoga sinceridad expresiva; si en el eremita la fuerza monumental se diría heroica, exaltada en complejo discurso de fuerzas, la composición procesional se sumerge en una línea tangible, retratando la franqueza sufriente con una armonía cotidiana. Estas trazas del Nazareno señalan, sin ser en absoluto comparables a la complejidad de los grandes grupos retablisticos, una expresividad no disgregada del relato fugaz y dinámico de su impronta pasionaria: así, el propio curso de la tragedia marca las pulsiones táctiles del escultor al incidir sobre la materia.

La plástica sobre el volumen facial se desvela menos marcada que en las magistrales improntas de los santos, preconizando una fisionomía tersa para los rasgos del Redentor que habrá de tomarse por sintomática. Culmina aquí un tratamiento dérmico diferenciado que, como más tarde en La Cena, señala los grafismos siempre apacibles de Cristo frente al carácter incisivo de los semblantes apostólicos. En estas facetas, de forma menos acusada que en aquellos varones bienaventurados, se evoca una plástica delectativa donde la contemplación del protagonista de la Pasión se somete a un juicio sintomático de la belleza. Una hermosura sincera y directa que se vincula a un sentido ético que no reside, como más tarde, en la adhesión a los cánones rígidos del clasicismo; así, como en la “kalokagaxia” griega, el arte (en este caso talla y policromía) se adhieren al discurso elocuente de los ánimos. Semblantes que diferencian, con audaz perspicacia técnica, la naturaleza sacramental y trascendente de los rasgos del Señor o de la Virgen (acaso también de San Juan) frente al resto de figurantes de la Pasión, díganse, más mundanos¹³. De ahí que la faz del Nazareno, tanto en Huércal-Overa como en Sax, emane una amable emoción que trasciende la superación beatífica y ejemplar del proceso del martirio: acaso en consonancia con la ductilidad de la belleza preconizada por Cano, Mena o Mora en sus audaces versiones de Cristo muerto¹⁴.

No cabe duda que frente a la paz apolínea de aquellos cuerpos inertes, suspendidos en la Cruz, se edifica aquí con la energía de una transitoriedad instantánea absolutamente preconizadora del estilo barroquizante aún a esta altura del siglo. Este acento en las cualidades compositivas del Nazareno ofrece un panorama inaudito e italianizante, realmente alejado de los ejemplares abiertamente frontales y de complexión firme alentados por la gubia de Luis Salvador Carmona¹⁵. Esta disparidad que media con el inaugurado academicismo cortesano señala la orientación de una escultura levantina que, al igual que la valenciana, se emplaza al estudio decidido sobre los referentes romanos¹⁶. En efecto, la significación narrativa de la subida al Calvario queda sometida a una visión ágil y fugaz, acaso transida de un espíritu de trascendencia, que parece

12. NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., “La Huella de Salzillo en Almería” en *Imafronte*, n.19-20, Murcia, Universidad, 2008: pp.306-311. Las noticias y referencias gráficas sobre el Nazareno de Sax, tomadas de un retrato fotográfico existente en la localidad alicantina de Biar, se deben a la sagacidad del artista Santiago Rodríguez López.

13. La singular línea interpretativa está preludiada en la materialidad de lo trascendente, es decir, en la traducción plástica de lo etéreo. Así, el discurso de sus trazos naturalistas liga sus formas, las del Nazareno, a la búsqueda o a la rememoración de un más allá que, de esta forma, traduce a lo físico su belleza. En este sentido, la expresión facial se aboca a la revisión tardía de las relaciones complejas de los cuerpos celestes evocada, tiempo atrás, por Copérnico y Kepler. Véase al respecto de la ética en la belleza barroca: ECO, U., *Historia de la Belleza*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004: p. 234; sobre la interpretación de los ánimos y los temperamentos en el mundo barroco hispánico: RODRÍGUEZ DE LA FLOR: *Éra Melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears, 2007: 13-27.

14. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes...* (obr.cit.): pp. 152-165.

15. Sobre las esculturas del Nazareno talladas por el escultor de Nava del Rey véase: MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, Alpuerto, 1990: pp. 210 y 273.

16. La relación de los modelos romanos, particularmente de aquellos ligados directamente a Filippo Della Valle, con la obra de los escultores Francisco Vergara Bartual, Ignacio Vergara Gimeno y aún otros artífices valencianos de su misma saga ha sido puesta de relieve por BUCHÓN CUEVAS, A.M., “La familia Vergara” en *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento. 1715-2015*, Valencia, Generalitat, 2015: pp. 33 y 34.

evocar el sentido pascual de la Semana Santa: el “Dios que pasa”, preconizado por Gamaliel, que es consustancial a la rememoración salvífica, el Éxodo definitivo, del Viernes Santo católico¹⁷. Así, el espectador queda sometido a la elocuente búsqueda de los alardes semánticos contenidos en la talla, magistralmente representados en el ejemplar almeriense que dispone su pie derecho, no el izquierdo como en Murcia, sobre el escabel de la “prokinesis” enfatizando, al par de una audaz zancada, la realeza simbólica contenida en la efigie. El impacto visual es inequívoco y revela una versión alterna respecto al arquetipo de la ermita¹⁸.



Figura 4. Francisco Salzillo y Alcaraz, Nuestro Padre Jesús Nazareno (Alcantarilla, ca.1758).

Sobre el modelo originario hubo de volver Salzillo en la interpretación destinada a Alcantarilla [fig. 4]. La escultura de vestir, que ilustra un segundo modo de representar el asunto dentro de su producción, actualiza los rasgos aún arcaicos y severos del referente. Ciertamente, se trata de un encargo excepcional determinado por el deseo de los cofrades de contar con una imagen idéntica a la de la capital. Debe entenderse aquí, como en el amplio corpus representativo de las imitaciones icónicas, el afán por parangonar la devota talla de 1600. La cronología, que no cuenta con datación precisa, se ampara en los hallazgos documentales del profesor Pérez Sánchez, quien sitúa elocuentemente la renovación de su ajuar procesional en 1758¹⁹. De modo que bien puede atenderse a la representatividad de unas fechas que, en sentido estricto, son contemporáneas a la mejor producción del arte procesional salzillesco. Ello definitivamente avala la entidad de una obra desaparecida que hoy puede acreditarse con certidumbre por medio de fotografías.

17. BOROBIO, D., *La Celebración en la Iglesia. Ritmos y tiempos de la celebración*, vol.III, Salamanca, Sígueme, 1990: p.101.

18. La disposición de la túnica talar encuentra, pues, en Salzillo un argumento novedoso al permitir la contemplación inequívoca de la “realeza” de la efigie del Nazareno y el carácter completo de sus obras: “...Conforme á lo qual, diciendo san Juan, que vio à nuestro bienaventurado Padre con la vestidura talar, pòndera la perfeverancia de fus acciones, y Santas obras hafta el fin, como avemos visto. Vestitum podere...”. DE TEVAR ALDANA, P., *Segunda parte de las excelencias de Dios, su Madre y sus Santos*, lugar de edición sin indicar, 1639 (A.M.M.): p. 513.

19. PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997: p.211. Al respecto de la costumbre piadosa de la reproducción literal de imágenes sagradas véase FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992: pp. 127-167.

Es razonable pensar que el escultor no estuvo amparado por la libertad creativa correspondiente al ejemplar de Huércal-Overa. Como tantas veces, el comitente marca la senda que ha de seguir el artista. De esta necesidad forzosa hace Salzillo mérito: frente a la afectiva expresividad de aquel, el semblante queda restringido al espíritu grave y severo del rostro vuelto de Cristo. La impresión facial, disgregada respecto del sentido itinerante del cuerpo, ofrece la comprometida impronta de una talla retablistica, pensada para ser venerada lateralmente. Pese a ello, la suavidad del modelado lo sumerge no en una atmósfera mimética sino en una versión dominada por la indagación personal, resuelta con volúmenes sueltos donde, pese a todo, deja su huella. Así, el artista somete la alusión manierista a una inquisitiva reflexiva actualizando sus rasgos con un semblante pleno de tersas y armónicas líneas, acordes con un volumen que matiza el rigor del prototipo. El Nazareno de la ermita legaba a la exégesis la literalidad de una sugestiva mirada armónicamente sometida, de parte del escultor dieciochesco, al magisterio de un juicio naturalista.

Un último caso, fruto de la sugerente evolución del arte salzillesco, emana del Nazareno de Lorquí [fig. 5]. La talla, recientemente reivindicada por la historiografía, forma parte inequívoca de la mejor producción del maestro. La ausencia de una datación cronológica aproximada, como en los ejemplares vistos, no evita la consideración de unos matices clasicistas que afectan a modelado y compostura. El concienzudo estudio del rostro, en efecto, denota un alargamiento sintomático y un abandono progresivo de la plasticidad verista de los años precedentes. En este sentido, los planos extendidos que descienden desde sus pómulos y aún el severo arqueamiento de las cejas, traen a la memoria grafismos de la década de los sesenta. Si la cuidada barba inicia una depuración formal inequívoca, el dibujo marcado del perfil apunta una conformación sugerente: cercana en trazo a la del Cristo que descansa, en Yecla, sobre el regazo de las Angustias (1763). Este paralelismo, a falta de datos concluyentes, debe valerse de la concienzuda evolución de un estilo que, a la sazón, encuentra su eco en obras específicas como la, igualmente severa, Dolorosa de la parroquial de San Lorenzo (1764)²⁰.

Consecuentemente, la zancada vigorosa se retrae, matizándose además el giro de la testa que refleja una contención representativa. La armonía estructural, propia de una intención corporal contenida, rompe con la dinámica previa y se enmarca en un sosiego paradigmático. Ciertamente, la observada gravedad compositiva sumerge al arte salzillesco en una impronta depurada donde, como en la desaparecida Purísima de Murcia (1766-72), se subraya un aplomo alejado de los vaporosos tintes previos. Naturalmente, debe valorarse una insinuada línea clasicista que nace, más allá de la estricta imitación de los modelos grecorromanos, en la sincera naturalidad de una elegancia nunca perdida. Así, el eje sugerido de la columna, como propone Ramallo, representa la impavidez de una escultura adaptada al nuevo espíritu academicista²¹. Todo el vigor del Nazareno se enaltece, por contra, en la fuerza retratística del modelado cuya augusta fisionomía evidencia la cercanía inequívoca con el magnífico estudio del natural para el San Blas titular del desaparecido convento trinitario. La desenvuelta medida se suma así a aquella vetusta imagen de la majestad que, al hilo de lo expresado por Rudolf Otto, emana de la consideración devocional de la “fisionomía de la extrañación”²².

20. Al respecto de la asignación a Salzillo de este magnífico Nazareno véanse: CUESTA MAÑAS, J., “Los salzillos de Lorquí” en *Semana Santa de Lorquí*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007: pp.303-6; y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La imagen del Nazareno en el ámbito murciano: referentes para su estudio en Lorquí” en *Semana Santa*, Lorquí, Ayuntamiento, 2012: pp.34-37.

21. RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo, escultor. 1707-1783*, Madrid, Arco/Libros, 2007: p. 220.

22. La relevante escultura de vestir de San Blas ya fue consignada como obra de Francisco Salzillo en el inventario de obras que, siguiendo las anotaciones del taller, sirvió para la realización de sus primeras notas biográficas para la Real Academia de San Fernando por parte de Diego Antonio Rejón de Silva. Véase GARCÍA LÓPEZ, D., “Era... (obr.cit.); p. 148. Al respecto de la fisionomía de la “extrañación” señalada desde el Medievo por los sufíes y proyectada al ámbito peninsular a través de la poética mística ha tratado recientemente ALCALÁ MALAVÉ, A., *La mística oculta en Al Ándalus y su influencia en la España cristiana*, Córdoba, Almuzara, 2018: pp. 160 y 161. Esta idea, correspondiente con la arrogante severidad de estos tipos salzillescos, está en consonancia con la naturaleza teológica de la “facies Dei revelata” que asumida, a partir de San Juan de la Cruz, como forma concreta de “la majestad peculiar de Dios”. Véase a este respecto: OTTO, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 2016: pp. 193 y 195.

Esta última versión depara dos aspectos relevantes: de una parte, la inauguración de un tipo de serenidad precursora que será retomada por el taller en el ejemplar inédito de Crevillente (todavía escasamente estudiado) y aún en otro posterior de Roque López para el Carmen de Lorca; de otra, la inserción dentro de la producción de un único artista de hasta tres modelos alternativos para componer el tema procesional del Nazareno hecho que, desde luego, resulta sintomático. Tal versatilidad enaltece el talento del artífice para trabajar insistentemente sobre un mismo asunto deparando, incluso con mayor variedad que en el ciclo de la Virgen de las Angustias, tres modos acordes con una estética artística siempre mudable. Esta evanescencia, desde luego, es hija del siglo y sus constantes devaneos estilísticos: una variación que depara la metamorfosis desde modelos enérgicos hacia formas solventes, de mayor equilibrio formal e inequívoca depuración plástica. Parece evidente, por ello, que la conciencia artística salzillesca satisfizo unas necesidades de corte estética conjugando, desde el prototipo primitivo de la ermita de Jesús, una serie genuina que en absoluto es ajena a las tendencias artísticas experimentadas en su época.



La escultura de Jesús Nazareno en la pasión murciana.

Pedro Fernández Sánchez

El autor sintetiza en unos breves párrafos las efigies de Jesús Nazareno que forman parte actualmente de las procesiones de la Semana Santa de Murcia. En su relato acompañan a los datos históricos sobre su origen los pertinentes apuntes artísticos que propician la comprensión fácil y ordenada de sus aspectos más definitorios. Así, la sencillez expositiva aportará al lector los ingredientes fundamentales con los que adentrarse en el relato estético de una de las iconografías fundamentales de las procesiones.

The author refers in a few short paragraphs to Jesus the Nazarene effigies that are currently part of the processions of the Holy Week in Murcia. In his story together with the historical data on their origin, accurate artistic notes fostering the easy and ordered understanding of its most defining aspects are provided. Thus, this reader-friendliness will help to understand the basic ingredients to go deep into the aesthetic account of one of the fundamental iconographies of the processions.

El Nazareno es una de las tallas fundamentales en la Semana Santa. Su importancia viene dada por la significación simbólica de su configuración, que lo convierte en modelo penitencial y figura retórica incuestionable de su puesta en escena. Su inclusión originaria en el desarrollo del pasaje del camino del Calvario reviste una significación tal que fue, junto a la escenografía del “desenclavamiento”, el detonante inequívoco de la irrupción de las procesiones públicas de la semana de Pasión. Focalizada, particularmente, en el desarrollo sincrónico de la mañana del Viernes Santo, el arte ha sabido aportar unos innegables condimentos indispensables para su puesta a punto: encerrando bajo un modo representativo genuino la que es una de las iconografías más reconocibles de la Semana Santa murciana. A continuación, se proporciona el relato de las diversas versiones del tema que hoy se incluyen en las procesiones murcianas y que supone, junto a la efigie de los Crucificados titulares, uno de los temas escultóricos que mayor atención concitan.

***Nuestro Padre Jesús Nazareno*, 1600. (Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno).**

La intervención del escultor Juan de Aguilera y el pintor Melchor de Medina sobre una efigie precia del Renacimiento sirvió para constituir el prototipo iconográfico del Nazareno para la ciudad de Murcia. De visión lateral, acaso por deber de ubicarse originariamente en una estrecha hornacina, la fuerza con la que fue dotada al ser encarnada la dotó de un carisma devocional que no ha pasado desapercibido con el paso de los siglos. La cruz, un magnífico ejemplar de nácar y plata mejicanas de 1800, la porta sobre el hombro izquierdo quedando el brazo derecho expedito, dado el carácter dramatizado de la procesión en sus orígenes, para efectuar la bendición. Posee valiosas túnicas de brocado del siglo XVIII y otras, aún bordadas, de finales de la centuria siguiente. En 1803 Julián Hernández y Ginés de Rueda entregaron a la cofradía el trono procesional, el más antiguo de la Semana Santa, articulado sobre una airosa peana ochavada completamente calada. En 2013 el escultor cordobés Francisco Romero Zafra entregó cuatro ángeles para las esquinas del mismo, supliendo otros anteriores vendidos anteriormente por la entidad; del mismo autor es el ángel-cirineo para la trasera del paso.

***Nuestro Padre Jesús del Gran Poder*, ff.s. XVII. (Cofradía del Amparo).**

La talla de vestir del Nazareno del antiguo Colegio de San Esteban fue vendida, tras la extinción de la Compañía de Jesús, a la parroquial del Rosario de Bullas. Los avatares de la Guerra Civil trajeron la efigie de nuevo a Murcia donde fue recuperada, con algunas mutilaciones

relevantes, por las madres capuchinas para su cenobio. Pese a ello, el rostro está prácticamente intacto evocando los rasgos característicos de los artífices italianos llegados a la región en las últimas décadas del XVII. Pese al dramatismo vinculante, no parece apropiada la atribución a Nicolás de Bussy, cuyos modelados presentan volúmenes más amplios e incisiones menos acusadas del perfil de la gubia. Sin embargo, estos son rasgos precisamente trasalpinos lo que invita a valorar el peso de una estética genérica que no sólo formó parte del estilo del estrasburgués. De este modo, las lagunas documentales llevan a insistir en el carácter anónimo de una pieza interesante que precisa, acaso, una apropiada puesta en escena de sus aderezos procesionales que la acerquen a la estética reflejada en antiguos documentos gráficos.

***Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Mercedes*, 1713-25. (Cofradía de la Salud).**

Para la asignación a Nicolás Salzillo de esta devota escultura de vestir, el profesor Sánchez Moreno se basó en datos documentales del archivo mercedario. Si la pieza ocupó en su origen un nicho dentro de la sacristía, el fervor devocional de los miembros de la orden la condujo prontamente a la veneración dentro de la nave del templo, ocupando una capilla principal junto a la cabecera y frente a la capilla del Santísimo. La iconografía bebe directamente del prototipo correspondiente a la cofradía de Jesús y fue pensado, como aquel, para impartir la bendición tras los cantos rituales del Miserere; posibilidad que se adulteró en recientes restauraciones. También ha sido dispersado parte esencial del ajuar heredado por la talla, como una magnífica túnica bordada cartagenera del XIX o una corona de espinas metálica con engarces de piedras preciosas. Pese a ello, su presencia en las calles aún reviste la gravedad de antaño, basando la efigie su prestigio en la persuasiva disposición de su rostro; cuya dulzura melancólica resulta un sello innegable de las facturas pasionarias del progenitor del maestro barroco.

***Nazareno Padre Jesús Nazareno “del Bailío”*, 1797. (Cofradía de la Misericordia).**

La talla fue encargada al escultor Roque López por Francisco González de Avellaneda, Bailío de Lora, para su enterramiento en la iglesia conventual de Santa Teresa. La desamortización llevó la imagen hasta la parroquial de San Miguel en cuyo crucero se conserva. Compositivamente sigue el modelo del Nazareno de la cofradía de Jesús, dados que el aludido aristócrata era mayordomo de la misma, contando con la particularidad de estar enlienado desde su origen: aspecto que ya había realizado previamente el discípulo de Salzillo con otra pieza semejante destinada a la localidad manchega de Alatoz. A finales del XIX fue restaurada por Francisco Sánchez Tapia quien procedió a estofar y policromar nuevamente la superficie de su túnica.

***Nuestro Padre Jesús de la Penitencia*, 1817. (Cofradía de la Esperanza)**

Esta interesante escultura de vestir, encargada por Narciso Oñate para su capilla particular de la parroquial de San Pedro, vino a sustituir otra anterior de Roque López destruida en la francesada. De porte sereno y ligera inclinación frontal, revela la inserción de la escultura académica en el ámbito local; dotada consecuentemente por su autor, Santiago Baglietto y Gierra, de las lecciones obtenidas en Madrid y que, para la plástica escultórica, aún arrastraba en estas primeras décadas del siglo XIX ecos de maestros como Luis Salvador Carmona (*a cuyo Nazareno de Estepa parece remitir formal y tipológicamente*) o del murciano Alfonso Giraldo Bergaz, con quien coincidió en la Academia de San Fernando.

***Nuestro Padre Jesús Nazareno Camino del Calvario*, 1999. (Cofradía de la Caridad).**

La escultura para vestir de Manuel Ardil Pagán, reproduciendo los ademanes del Nazareno de la mañana de viernes Santo, se vio enriquecida posteriormente con una nueva policromía y un atuendo historiado que la dotó de auténtica personalidad. La belleza de este aderezo valenciano se completó con un juego de elaborados cíngulos con los que, sumados a una elegante peluca rizada de porte dieciochesco, Pedro Arrúe de Mora realzó la efigie en 2006 hasta su impronta vigente (*basándose para todo ello en antiguas fotografías de la devota talla de la Ermita de Jesús*). Iluminado por cuatro faroles metálicos, réplica de los realizados por Vicente Segura para la procesión de miércoles Santo, se presenta en las calles sobre trono del tallista Juan Cascales.

Nuestro Padre Jesús de la Redención, 2017. (*Archicofradía de la Sangre*).

La iconografía planteada en este Nazareno retoma el viejo tema renacentista de Cristo portando la cruz camino del Calvario a modo de lábaro o estandarte redentor. La escultura completa, obra de Antonio Jesús Yuste Navarro, viste túnica púrpura en relación con la sangre vertida en este proceso salvífico, rasgo cromático y semántico que se enfatiza con la presencia abundante de heridas de contundente aspecto visual. La relación de este artífice con el gusto incisivo por el detalle se acentúa en este y otros aspectos (*véase la textura rota de la túnica según los modelos contemporáneos de la escultura pasionaria de José Capuz y otros*), aunque es aún más destacable el interés ecléctico de técnicas y modelos faciales: donde acusa, junto al anterior, concomitancias con la escultura de González Moreno y los actuales criterios descriptivos de la escultura sacra cordobesa.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, P. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: *Guía de la Semana Santa de Murcia*, Murcia, Azarbeta, 2019.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: “El Nazareno de San Pedro: una pieza académica en la Semana Santa de Murcia” en *Esperanza*, n.3, Murcia, Cofradía del Cristo de la Esperanza, 2016: pp. 9-13.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: “Fichas de catálogo” en *Splendor Crucis. Salvados por la Cruz de Cristo*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2017.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: “Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas” en *Salvados por la Cruz de Cristo*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2017: pp. 47-85.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: “El Encuentro camino del Calvario: arte y dramaturgia en el antiguo Reino de Murcia” en *Actas Congreso Internacional Calle de la Amargura*, Cádiz, Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos, 2019: pp.313-350.
- IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., “El Nazareno del Bailío” en *La Verdad*, Murcia, viernes 18 de Abril de 1924: p.1.
- RUBIO ROMÁN, J.E., *La Pasión según Murcia*, vol. II, Murcia, Ayuntamiento, 1997.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C., “Fichas de catálogo” en *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento, 2003: pp. 164 y 176.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996.

El Vía Crucis. Sus tempranas manifestaciones en Murcia

Antonio Vicente Frey Sánchez

Breve ensayo sobre el origen del vía crucis y su expansión como rito. También analizo su surgimiento en Murcia y su entorno, con especial atención al vía crucis de Santa Catalina, cuyo origen se sitúa a principios del siglo XVII.

Brief essay about the origin of the Stations of the Cross (via crucis) and its spread as a rite. An analysis of its appearance in Murcia and its surroundings is provided, with special focus on Santa Catalina's Stations of the Cross, whose origin could be placed at the beginning of the 17th Century.

Orígenes y evolución

El vía crucis, narra el camino recorrido por Jesús desde el Huerto de los Olivos hasta el Santo Sepulcro. Las distintas Estaciones se corresponden con el relato evangélico, y están situadas de tal manera que su recorrido, por medio de ciertas oraciones y ejercitando meditaciones sobre esos acontecimientos, permite recrear en espíritu, un peregrinaje de sustitución que ahorra un viaje en ocasiones inasequible. Su origen está vinculado a las manifestaciones regeneradoras de la orden franciscana en el orbe católico. Su contacto con los Santos Lugares, sobre todo a partir de la Quinta Cruzada, y el asentamiento en Jerusalén en la primera mitad del siglo XIV, y en el resto de Palestina, a lo largo del siglo XVII¹, permitió a esa orden entrar en contacto con algunos de los emplazamientos evangélicos: Getsemaní; Cenáculo; Casa de Pilatos; Monte Calvario; etc. a los que animaba a visitar en recorrido piadoso en compañía de un fraile propio. Su presencia ayudaba a la meditación, rememorando, así, los episodios de la Pasión en su escenario propio. De esa forma nació, primero, el *vía captivis*, al que le siguió el *vía crucis*. La última visita estaba representada por el Santo Sepulcro, donde se celebraba una eucaristía y posterior vigilia. El testimonio del viajero británico William Wey, que estuvo en Tierra Santa en 1458 y 1462, emplea la palabra “Estaciones” para describir las etapas de esas visitas, e incluso llega a describir catorce, de las cuales cinco de ellas correspondían a las vigentes hoy día, mientras que siete sólo remotamente se referían a la Pasión².

El conjunto de aquellas visitas dotaba de una gran carga evangélica a la peregrinación a Tierra Santa. Peregrinaciones que se hacía cada vez más dificultosas, sobre todo desde su amenaza y captura por los turcos otomanos entre los siglos XV y XVI. Es por ello que se hace plausible establecer una relación entre esas dificultades y la aparición de los primeros *vía crucis* en Europa. Así, en 1429, el beato Álvaro de Córdoba, que era fraile dominico, a su regreso de Tierra Santa construyó una serie de capillas pequeñas decoradas con pinturas con escenas de la Pasión, en su convento, el de Escalaceli, de Córdoba. Para 1482 se había erigido el *vía crucis* de la puerta de Córdoba en Sevilla³. Y en 1491 fray Bernardino de Caimi dio un paso más al sacralizar un espacio

1. En 1327 se les entregó la basílica de la Natividad. En 1333, se les reconoció la Custodia de *Terra Sancta* y se permitió la entrada de los franciscanos en Jerusalén. Allí, dos años más tarde (1335), se hicieron cargo del lugar del Cenáculo y la Capilla del Espíritu Santo, en el Monte Sión, y se les permitió culto en la Iglesia del Santo Sepulcro. *Vid.*: Díez GONZÁLEZ, M^a. C.: “Lenguajes de la evangelización en la cultura popular. Los lenguajes del franciscanismo”. *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, 10 (2015), pp. 72.

2. THURSTON, H.: *The Stations of the Cross: an account of their history and devotional purpose*. Londres: Burns & Oates, 1914, pp. 20-21, 46. *Cfr.* *The Itineraries of William Wey*. F. Davey (ed.), Oxford: Bodleian Library, 2010, *passim*.

3. PRADILLO Y ESTEBAN, P. J.: “Circuitos penitenciales. Los Vía Crucis como sendas de perfección”. *Indagación. Revista de Historia y Arte*, 2 (1996), p. 70.

natural, un exterior, ideando una recreación de Jerusalén en Varallo (Piamonte, Italia), siendo una de las primeras muestras de la configuración de un *vía crucis* en el exterior de un templo o anexo con su Calvario: habían nacido, pues, los llamados sacromontes⁴.

Ambos, *vía crucis* y sacromontes empezarán desde ese siglo a extenderse por Europa de la mano de dominicos y franciscanos fundamentalmente. El papado concedió, en 1686, derecho a los franciscanos a erigir Estaciones en sus iglesias, y declaró que los franciscanos y afiliados a la Orden podían ganar todas las indulgencias anteriormente obtenidas por visitar devotamente los lugares de la Pasión del Señor en Tierra Santa haciendo las Estaciones de la Cruz en sus propias iglesias según la forma acostumbrada. Más adelante, en 1726 se extendió a todos los fieles dentro de esos templos. En 1731 se fijó el número de Estaciones, y se extendió las indulgencias siempre que fuera un fraile franciscano quien dirigiera la oración. En 1742 el papado recomendó que todas las iglesias del orbe católico tuvieran las Estaciones, y en 1862 se generalizó el privilegio de las indulgencias sin tener que mediar concurso de los franciscanos⁵.

Pero, ¿por qué los *vía crucis*?

La importación del *vía crucis* no fue, a pesar de todo, una de las más significativas influencias de la orden franciscana, pues también fue determinante en otros aspectos de liturgia tales como el rezo de las horas o la introducción de solemnidades en el calendario eclesiástico como el Oficio de la Pasión, pero contribuyó notablemente a la renovación y actualización de una Iglesia con un recorrido milenario⁶. Y, sobre todo, a la necesidad de responder a los retos de la evangelización en mitad de la Edad Media.

Atrás me he referido tanto a los *vía crucis* como a los sacromontes. Ambos se concebían como teatralizaciones; escenografías que ayudaban a la meditación, a crear una catequesis lo suficientemente poderosa para ayudar a la experiencia religiosa. El objetivo final era plasmar un trasunto espiritual de Jerusalén a través de un potente lenguaje emocional y evangelizador en una sociedad mayoritariamente analfabeta^{7 8}. Que nadie se extrañe: la teatralización en la religión católica fue un recurso habitual en sociedades preindustriales donde las tasas de analfabetismo abarcaban a todos los estamentos sociales; motivo por el cual proliferaron todas aquellas manifestaciones plásticas que ayudaran a sustituir a la letra impresa: los autos sacramentales, los misterios, las danzas de la muerte, etc.^{9 10}. Como acto paralitúrgico, el *vía crucis* exigió espacios colectivos, tales como atrios o claustros, que, más adelante, se ampliaron a plazas o lugares lo suficientemente diáfanos y con una tradición religiosa previa para concentrar a un público, al igual que se estaba haciendo con las cofradías penitenciales, algunas de cuyas devociones empezaban a descansar, en un claro ejemplo de éxito devocional, en Estaciones como la Flagelación o el Traslado al Santo Sepulcro¹¹.

El final de los *vía crucis* remitía a un Calvario o Monte Sacro. A un lugar destacado, un emplazamiento dominante, que con el tiempo se materializó en una cruz alzada o crucero, pero

4. DÍEZ GONZÁLEZ, M^a. C.: "Lenguajes de la evangelización en la cultura popular", p. 74.

5. *Idem*, p. 75.

6. *Ibidem*, pp. 71-72.

7. DÍEZ GONZÁLEZ, M^a. C.: "Lenguajes de la evangelización en la cultura popular". *Op. Cit.*, p. 68.

8. HENARES DÍAZ, F.: "¿Puede un Vía Crucis o una procesión pasionaria ser una "vía pulchritudinis"?: ritual pasionario, teología y estética", en J. J. MOYA MARTÍNEZ: *Vid Salvifica: actas de las VI Jornadas Nacionales de Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo*. Calasparra: Antigua y Venerable Cofradía de la Sangre de Cristo y la Vera Cruz de Calasparra, 2010, pp. 201-219.

9. HENARES DÍAZ, F.: "El Vía Crucis, como itinerario hacia Dios en la dramaturgia de los franciscanos". *Carthaginensia*, 23/43 (2007), pp 99-122.

10. SUÁREZ PÉREZ, H. L.: "Dramatizaciones ancestrales expresión de la piedad popular en la provincia de León y aspectos etnomusicológicos en las mismas: autos de Pasión, «calvarios» o vía crucis vivientes y otros", en J. L. Alonso Ponga *et al.*: *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III: representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2017, pp. 483-494.

11. SÁNCHEZ, J. A.: "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y proyección artística", en M. Peláez (dir.): *El franciscanismo en Andalucía, I Curso de Verano San Francisco en la Historia, Arte, Literatura y religiosidad popular (Priego de Córdoba, 7 al 12 de agosto de 1995)*. Córdoba: Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía – Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1997, pp. 271-272.

también en los populares sacromontes¹². Resultado de esa popularización, hoy persiste en la toponimia denominaciones relacionadas con esa costumbre: calle Calvario; Pasos de Santiago; calle de la Amargura, etc.¹³. Pero también encontramos cruceros que decoran muchas plazas y espacios recogidos de la geografía urbana o periurbana.

El vía Crucis en Murcia y sus alrededores

En Murcia existe un atavismo religioso muy popular en la Sierra de Carrascoy, localización donde la tradición religiosa de la misma es inmemorial, y más aún, si se tiene en cuenta que cerca del actual templo de la Fuensanta se ubica el santuario ibérico de la Luz, y la basílica paleocristiana de Algezares [fig. 1]¹⁴. Ese emplazamiento de la Fuensanta es célebre por los tantos ermitaños que se alojaron desde la Baja Edad Media en oquedades naturales y torres cercanas¹⁵. Los asentamientos eremíticos, por su parte, de los que se tiene constancia desde 1433, fueron precedentes del cenobio de los Hermanos de San Pablo (desde 1528) y el de los Teatinos (1556)¹⁶. Además, en esas fechas fray Juan el Pobre se trasladó cerca del viejo castillo árabe de Santa Catalina, donde fundó la ermita de San Antonio el Pobre, en las cercanías del convento franciscano; lugar bien dotado de afloramientos de agua. Con todo, sólo cuatro años después de la mención al primer asentamiento eremítico, el de 1433, un caballero llamado Juan Mercader recibió del Concejo de Murcia, a censo de dos reales de plata, terrenos incultos cerca de un “*castellar de la dicha Fuensanta*”; nombre con el que denominaba a la fortaleza árabe¹⁷. Podemos saber que era el entorno del actual Convento de Santa Catalina porque disponía de una fuente y sus infraestructuras hidráulicas¹⁸, y porque en 1441 el propio Juan Mercader terminó donando sus bienes para la instalación de los franciscanos, siendo aprobada la fundación del citado convento por el papa en mayo de 1443¹⁹. Desde entonces la orden franciscana ha estado vinculada a esa bella zona hoy conocida como Verdolay. Los testimonios documentales, y ciertas evidencias materiales que han sobrevivido, hablan de un auge del citado convento desde la construcción de una notable iglesia a iniciativa del deán Martín de Selva en 1490, y posteriores obras de influjo tardo-renacentista al convento²⁰. Su famoso *vía crucis* llegaría años después.

En efecto, F. Cascales se refiere a la erección del *vía crucis* de Santa Catalina del Monte en torno al año 1600 a iniciativa de fray Diego de Arce y fray Alonso de Vargas, quienes siguieron las indicaciones de los flamencos Pedro Potens y Matheo Stemberg, traídas de Jerusalén –a partir de una descripción topográfica de Adrichomio Delpho– con respecto a las características formales de los *vía crucis*; entre ellas que debía medir 3.303 pies²¹. Numerosos estudios recientes señalan en que fue el primero con esas características de España, pero lo cierto es que existen noticias que indican que existían otros *vía crucis* –ya señalados más arriba– en la geografía española desde

12. MUÑOZ, J. M.: “Sobre la ‘Jerusalén restaurada’: los calvarios barrocos en España”. *Archivo Español de Arte*, LXIX/274 (1996), p. 158.

13. HENARES DÍAZ, F.: “¿Puede un Vía Crucis o una procesión pasionaria ser una “vía pulchritudinis”?”, p. 206.

14. LILLO CARPIO, P. A.: *El santuario ibérico de la Luz*. Cuadernos de Patrimonio Histórico-Artístico de Murcia, 8. Murcia: Asociación Patrimonio Siglo XXI y Universidad de Murcia, 1999 y GARCÍA BLAZQUEZ, L. A. y VIZCAINO SÁNCHEZ, J.: “El conjunto arqueológico de Algezares. Dinámica de un espacio monumental de época tardoantigua”. *Regnum Murciae, Catálogo de la Exposición*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2008, pp. 32-55.

15. Algunas de las cuales, por sus características, sugieren una construcción islámica.

16. El lugar de los Teatinos se conocía como el Hondoyuelo u Hondoyuela, que se situaba “*ençima de la Fuentesanta*”. Allí había eremitas al menos desde 1505, aunque es factible pensar que desde mucho antes. *Vid.*: AMM AC 1433-XI-3, fol. 22 y AMM AC 1505-VI-28, Fol. 6vº y 7rº.

17. VEAS ARTESEROS, Mª. C.: *Fiscalidad concejil en la Murcia de fines del Medievo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991. pp. 102-03.

18. BELLÓN AGUILERA, J.; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, C. y RUBIO EGEA, B.: *Excavación arqueológica preventiva. Huerto monacal de Santa Catalina del Monte*. Memoria inédita, 2008

19. De la Riva, p.24.

20. Una breve y documentada historia del convento se puede consultar la página <http://www.santoangel.red/monasterio-santa-catalina-del-monte/>

21. CASCALES, F.: *Discursos Históricos de la Ciudad de Murcia y su Reyno*. Murcia, 1775. p. 338.

Sobre sus características puede consultarse la obra de M. A. SORROCHE CUERVA: “Arquitectura religiosa popular en la provincia de Granada (II): ermitas, capillas, hornacinas y vía crucis”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 34 (2003), pp. 145-158.

el siglo XV²². Incluso cercanos en el tiempo y en la forma se conoce el de Priego de Córdoba, de 1593, a lo largo de una ladera, formado por cruces de piedra de gran formato, y en Antigua Guatemala (Guatemala), en 1618, realizado, como el de Santa Catalina, con sencillas cruces de madera, desde las inmediaciones de su convento, hasta el Calvario²³. Sea como fuere, perdió popularidad o arraigo social pasado el tiempo, porque, siguiendo el testimonio de J. Fuentes y Ponte, del *vía crucis* sólo quedaba el crucero que todavía hoy despunta en lo alto de la vecina colina que recibe el nombre de “Calvario”²⁴; hecho que las fotografías de finales del siglo XIX y principio del siglo XX atestiguan perfectamente [fig. 2].

Aquel *vía crucis* de Santa Catalina del Monte no fue el único de Murcia. Existieron, que se sepa, otros dos vinculados a la orden franciscana: el del Malecón y el de los Diegos, de la orden descalza de los franciscanos. Del primero hay pocos datos conocidos más allá de la indicación de procedencia del actual Cristo del Perdón. Del segundo se sabe que correspondió al convento de San Diego, fundado en 1598 en las afueras de la ciudad, frente a la ermita de San Antón, en el camino a Espinardo. Estos franciscanos descalzos edificaron una serie de capillas para representar un *vía crucis* que recibió el nombre de “Pasos de Santiago” o “Pasos de San Diego”. Hoy día se conserva una sola de esas Estaciones, la correspondiente a los azotes de Cristo, aunque el testimonio de J. Fuentes y Ponte se refiere a cuatro de ellos hacia 1880: el citado; uno dedicado a la Coronación de espinas, en terrenos de la Fábrica de Pólvora; otro con el Encuentro entre Jesús y María en la vía dolorosa, en la Iglesia de Santiago; y un último con Cristo y el Cireneo, cerca ya del citado convento. Con las exclaustaciones del siglo XIX algunas de sus imágenes acabaron en la Iglesia de San Andrés.

Además, consta la existencia o evidencias de la existencia de antiguos *vía crucis* a través de topónimos sobre “los pasos” o antiguas ermitas del Calvario. Algunos de esos *vía crucis* parece que fueron fundados a iniciativa del propio fray Alonso de Vargas. Como ocurrió en las de Murcia ciudad, algunas de estas ermitas llegaron a contener imágenes de bulto para representar las Estaciones²⁵. En Yecla, camino al santuario de su patrona –custodiada por los franciscanos– se advierte un *vía crucis*. En Cartagena había uno en el barrio de Santa Lucía, subiendo a la ermita del Calvario. Otros estuvieron localizados en atrios como en Santa Ana de Jumilla²⁶. En fin, Lorca; Hellín; Cuevas de Almanzora, Huércal-Overa u Orcera, son otros lugares de la geografía murciana o relacionada con ella en donde también hay documentados *vía crucis* de clara inspiración franciscana²⁷.

22. PRADILLO Y ESTEBAN, P. J.: *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes: Arte y religiosidad popular en la Contrarreforma*. Guadalajara: Diputación Provincial, 1996, p. 54.

23. BONET CORREA, A.: “Sacromontes y Calvarios en España, Portugal y América Latina”. *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Satri Monti in Europa*. Firenze: Comune di Montaione, 1989 p. 184.

24. FUENTES Y PONTE, J.: *España mariana. Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación Centro de estudios históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia, 2005, pp. 90-92

25. ROBIN, A.: “Via Crucis de pintura e imágenes de bulto en Nueva España: Reflexiones sobre la complementariedad de una devoción”. Atrio: revista de historia del arte, 19 (2013), pp. 107-116.

26. HENARES DÍAZ, F.: “Via Crucis y calvarios en el antiguo Reino de Murcia”, Cuadernos sobre religiosidad y santuarios murcianos, 58. Murcia: Instituto Teológico OFM, 2008.

27. CANTERA MONTENEGRO, J.: “Sacromontes, calvarios y vía crucis: el santuario del Bom Jesús do monte, en Braga (Portugal)”. *Pasos de arte y cultura*, 10 (2009), pp. 72-75. CASQUERO FERNÁNDEZ, J. A.: “Los orígenes de la práctica devocional del Vía Crucis en Zamora: la Casa Santa de Jerusalén”, en J. L. Alonso Ponga et al.: *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III: representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2017, pp. 333-344. MARTÍN DE LA TORRE, A.: “Vía Crucis a la Cruz del Campo. Estudio arqueológico e histórico de una devoción sevillana”. *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 16/51 (1952), pp. 49-104. PRADILLO ESTEBAN, P. J.: *Vía crucis, calvarios y sacromontes: arte y religiosidad popular en la contrarreforma (Guadalajara, un caso excepcional)*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, 1996. RODRÍGUEZ BECERRA, S. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S.: “Calvarios y Vía Crucis en la provincia de Córdoba. Orígenes, evolución y manifestaciones artísticas”, en F. Labarga García (coord.): *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas: Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014)*. Granada, 2016, pp. 381-402. RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: “La orden franciscana seglar de Jaén y la devoción al Vía Crucis”, en Manuel Peláez del Rosal (coord.): *El Franciscanismo en Andalucía. Clarisas, Concepcionistas y Terciarias regulares: conferencias del X Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004)*. Priego de Córdoba, 2006, pp. 177-199.



Figura 1



Figura 2

Nuestro Padre Jesús Nazareno en la Semana Santa de Lorquí.

Francisco García Marco

Emilio José Marco Gomariz

El artículo nos presenta la venerada imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Lorquí, datada hacia 1760. En el que va desarrollando todas las cronologías existentes respecto a las vestiduras de la imagen y su rico patrimonio, que ha ido atesorando a lo largo de los años, teniendo en cuenta los distintos avatares que el tiempo y las circunstancias sociales de cada momento han ido aportando. Por último la puesta en valor y el reconocimiento que ha tenido dicha imagen en el contexto artístico actual.

This work presents the worshipped image of Our Father Jesus the Nazarene from Lorquí, dated around 1760. All the existing chronologies regarding the garments of the image and its rich heritage which have been treasured over the years are commented. The different vicissitudes that the time and social circumstances that have been contributed are taken into account. Finally, the value and recognition that this image has in the current artistic context is also shown.

En este artículo presentamos a la venerada imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que la parroquial de Lorquí atesora entre sus muros. Lo que vamos a contar guarda una profunda relación con lo que escribimos en el pasado año de 2019 que versaba sobre la Dolorosa del mismo templo. Y esto es así porque la llegada de ambas efigies fue simultánea y porque entendemos que la causalidad en su encargo, también tuvo factores comunes. En este sentido no debemos repetirnos y nos remitimos a lo aportado en la primera parte del artículo del pasado año. A modo de recordatorio, sólo resaltar la importancia de la Mayordomía de los Remedios¹, el Milagro de Lágrimas y Sudores² y la familia Marco en la génesis y ulterior desarrollo de ambas devociones y en la potenciación y mantenimiento de las mismas hasta los albores del pasado siglo XX. Los causales antes citados los enmarcamos en el setecientos y la fecha originaria de ambos simulacros pasionales debemos situarla en un marco cronológico comprendido entre 1760 y 1770³. Y esto no solo por el análisis estilístico de ambas imágenes, sino también, por otros condicionantes, como la supresión de cofradías de 1770 y las referencias, en la década de 1790, a las ermitas del Vía Crucis “de reciente construcción”⁴ y al nombre de la campana mayor bautizada como Jesús María de los Dolores⁵.

Por desgracia, escasos son los datos que tenemos sobre el siglo XIX, aunque la colaboración desinteresada de investigadores no nacidos en nuestro pueblo, pero sí enamorados de ambas imágenes nos está ayudando a ir encontrando, con cuentagotas, referencias que iluminan este convulso periodo de la historia. En este sentido, el investigador D. Santiago Espada Ruiz encontró

1. Esta mayordomía aparece en una relación sucinta de las parroquias de la diócesis de Cartagena de 1755 y en las diligencias del Intendente del Reino sobre las cofradías en 1770 en que se ordena su disolución.

2. VILLALVA Y CÓRCOLES, 1730: p. 173

3. 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.

4. LOZANO SANTA, 1794: pp. 134-135: “Algunas pequeñas ermitas o pasos del Vía Crucis llegan hasta la eminencia (Cabezo de Los Pasos), y su obra, aunque reciente se ve quaxada de pelotones embutidos en argamasa romana”.

5. 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.



en los archivos de la Casa Garín de Moncada (Valencia) el cartón con el diseño de la túnica de seda morada, brocada en oro y plata, que la cofradía conserva. Lo más interesante de dicho hallazgo es que junto al cartón estaba el nombre del mismo: Marco. Esto indica que la factura del tejido y confección de la prenda guardan una profunda relación con la familia Marco, posiblemente con José Marco Marco o con su hijo Alejandro Marco Hiniesta, último y penúltimo camareros, respectivamente, de la efigie, pertenecientes a dicha familia. Fue en 1900⁶, cuando el prelado D. Tomás Bryan Livermore nombra, el 8 de noviembre de 1900, a D. Gregorio García Gil camarero de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Este señor del pueblo vecino de Ceutí, había sido empleado de D. Alejandro Marco Hiniesta, comerciante propietario de la tienda de tejidos abierta en “las Cuatro Esquinas” de la capital murciana, en una casa que en 1875 diseñó D. Justó Millán⁷. La tradición popular y la historia oral siempre habían dicho que la túnica (*ahora llamada de Los Marco*) fue un regalo de su novel camarero D. Gregorio García Gil. Esto retrasaría su confección hasta, como mínimo, 1900. En este sentido el feliz hallazgo (*por parte de nuestros buenos amigos D. Santiago Rodríguez y D. José Alberto Fernández*), en el pasado año de 2019, de una fotografía antigua en la que aparece el Nazareno ilorcitano sobre sus andas procesionales parece corroborar la tesis anterior, toda vez que la imagen no aparece con la citada túnica de los Marco, aunque siempre cabe la posibilidad de que tuviese dos túnicas de salida y que las alternase. En este caso se podría adelantar su confección a las últimas décadas del siglo XIX. El valor de la mencionada fotografía es mayor porque nos muestra las andas propias de la imagen citadas en todos los inventarios parroquiales⁸ y que fueron destruidas en 1936 y, sobre todo, porque nos muestra una

6. Archivo Parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí (A.P.S.A.L.) Legajo suelto.

7. Diario de Murcia, 18-8-1880. Pág. 1. De la importancia social de este burgués de la Murcia Alfonsina da cuenta su constante presencia en los rotativos impresos del momento, con más de 100 referencias y la pertenencia continuada, ya como vocal, ya como presidente en la Concordia del Santo Sepulcro que sacaba en procesión el Santo Entierro murciano en las postrimerías de la décima nona centuria.

8. Literalmente: “Un trono dedicado a Ntro. Padre Jesús, en pintura ceniza, con dos varas y seis palancas”. Inventario de 1913. Archivo parroquial de Lorquí. Se mantiene la descripción del mismo en los inventarios de 1914, 1919 y 1921, siendo su lugar de conservación el coro parroquial. En el inventario de 1925 se menciona que los custodiaba el camarero D. Gregorio García Gil. En 1930 aparece de nuevo en la iglesia y en 1935 de nuevo en casa de D. Gregorio.

cruz de sección rectangular con decoración dorada en aristas y extremos, muy parecida a la del Cristo de las Isabelas (*ahora de Sta. Clara*) que desfila en el cortejo del Santo Entierro capitalino, por lo que cabe la posibilidad de que fuese la originaria del XVIII.

La existencia de esta fotografía y de las dos conocidas sobre la estancia de la imagen del Nazareno en la Catedral durante el trienio bélico, da cuenta de la importancia artística de la imagen y del interés que ya entonces suscitaba. Una de ellas, recoge el momento en el que la efigie es bajada de un camión para introducirla en la catedral procedente del actual museo de Bellas Artes. Fue tomada en 1937 como ejemplo de conservación del patrimonio por parte del gobierno frente populista. La otra nos muestra a Nuestro Padre Jesús Nazareno junto al, también ilorcitano, Corazón de Jesús de Francisco Sánchez Tapia y otras imágenes. Estas dos fotografías nos ponen en relación con los hechos que posibilitaron la salvación de las tres imágenes de Francisco Salzillo y la anteriormente mencionada, del Sagrado Corazón de Jesús, la madrugada de la noche de Santiago de 1936. Sobre este hecho, uno de los abajo firmantes publicó un artículo en la pasada cuaresma de 2019. Sólo recordar que fue obra de dos de los hijos de su camarero D. Gregorio García Gil: los maestros D. Carmelo y D. Jesús García García y del cuñado de ambos, y yerno de D. Gregorio, D. Jaime Brustenga Martínez, a la sazón alcalde republicano⁹.



Al finalizar la Guerra Civil y volver la imagen a su templo y pueblo, ya no ocupó la posición de privilegio que ostentaba en el crucero, lado de la epístola, sino que fue relegada a la primera capilla de la misma nave, ocupando su lugar la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. En su nueva ubicación no tuvo retablo hasta que en 1986, D. Juan Cascales Martínez le realizó uno por encargo de su siempre recordada camarera Dña. Antonia Asensio García, nieta de D. Gregorio¹⁰. Fue una de las primeras acciones de envergadura acometidas por la recién fundada Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. La siguiente fue la restauración de la efigie, realizada por Manuel Prieto y Arsenio Muñoz en 1994 con el apoyo del párroco D. José Prior Campillo¹¹. Seis

9. La Opinión, 16-04.2019.

10. A.P.S.A.L.

11. Idem.

años después, en concreto en noviembre del año 2000, el párroco, D. Fernando Valera Sánchez, ordenó devolver la imagen del Nazareno a su posición original, desplazando al Sagrado Corazón de Jesús al lugar del Nazareno. Desaparecido en 1936 el retablo de madera, pintada de blanco y dorado, que describen los inventarios anteriores a dicha fecha¹², desde la segunda mitad de la década de 1950, el espacio está ocupado por el antiguo retablo de la capilla del seminario menor de San José. “Se trataba de una estructura de grandes proporciones que se estructuraba en una gran calle central con dos hornacinas laterales, frontón semicircular y gran mesa de altar con sagrario y manifestador (...) El gran retablo, que rebasaba la cornisa superior, fue reformado en la restauración integral del templo en los 90 del pasado siglo”.¹³



En las dos últimas décadas del pasado siglo XX la cofradía confeccionó dos estandartes, uno morado y otro negro y un nuevo trono. Éste fue realizado en 1992 y porta, actualmente, la Cruz Triunfante en la mañana de Pascua abriendo la procesión del Resucitado. En 2006 la Cofradía adquirió unas nuevas andas, pertenecientes a la Hermandad de Sta. María Cleofás de Totana. Se trata de un paso de gran valía artística tallado por D. Juan Solano en la década de los cincuenta del pasado S. XX.¹⁴ “La obra que nos ocupa es una pieza cuadrangular, ricamente tallada, y estructurada en tarima para las varas, sobre tarima y peana de cuatro patas. (...) y supone el mejor soporte para la egregia imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno en la noche de Jueves Santo y para la Exaltación de la Santa Cruz Viernes Santo en la noche”¹⁵.

En 2009 el taller murciano Virgen de los Reyes, que regenta D. José Rubio Pastor, bordó en oro, sobre terciopelo morado, un nuevo estandarte con óvalo central, pintado por D. Santiago Rodríguez López. En palabras de D. José Alberto Fernández Sánchez, el estandarte del Nazareno de Lorquí “puede sentirse heredero de modelos tan diversos resultando, en suma, una pieza de marcado eclecticismo fruto de la integración de elementos dispares procedentes de lugares diversos como Nápoles, Flandes o la propia Castilla.”¹⁶. Por último la cofradía posee un estandarte blanco en damasco de seda con una cruz bordada en su centro de factura antigua y fecha desconocida. Igualmente debemos destacar la nueva corona de espinas en plata sobredorada, realizada por el orfebre

12. Ibídem. Literalmente: “Retablo de madera, pintado de blanco y dorado, con nicho y vidriera y tallado. Imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno, de vestir, tamaño natural y con Cruz. Mesa de altar. Escalinata con tres gradas. Seis candeleros dorados. Un juego de Sacras Grandes. Un jarrón blanco con planta artificial ordinaria. Dos búcaros pequeños finos con sus flores regalo de Dña. Josefa García Visado.”

13. GARCÍA MARCO Francisco, “Los Retablos de Ntro. Padre Jesús Nazareno” en *Semana Santa Lorquí, 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, pp.41-42. (Fuente primaria. Archivo parroquial).

14. RUIZ LUCAS, Ana María, “Juan Solano García, artista y maestro” en *El Anda, Semana Santa de Cieza. 2006*. Cieza 2006

15. GARCÍA MARCO Francisco, “Los Tronos de Ntro. Padre Jesús Nazareno” en *Semana Santa Lorquí 2012*, Cabildo de Cofradía de Lorquí, 2012, pp. 42-43.

16. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto, *Semana Santa Lorquí, 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, pp.37-39.

granadino, D. José Moreno en 2002 y las cantoneras de la Cruz que cinceló Dña. Virginia Pagan Higuera en latón sobredorado en 1999¹⁷.

El año 2012 la imagen cristífera, junto al resto de imágenes de Francisco Salzillo de la parroquial de Lorquí y el conjunto textil y de orfebrería de la Dolorosa fueron declarados BIC¹⁸. Una consideración debida a su intrínseco valor artístico e histórico y en la que los informes de D. Cristóbal Belda y D. Manuel Pérez Sánchez, catedrático de Historia del Arte el primero y profesor de Artes Decorativas el segundo jugaron un papel importante¹⁹, junto al apoyo institucional del ayuntamiento de Lorquí, regido en aquel momento, por Dña. Dolores García Villa. No podemos olvidar a D. José Cuesta Mañas, director, por aquel entonces, de los museos de S. Juan de Dios y Salzillo, quien fue el primero en defender la filiación salzillesca de la imagen tanto en la revista del Cabildo de Cofradías de Murcia como en la de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la capital. Para entender esta alta cualificación hay que conocer que la escultura del Nazareno ilorcitano es la única imagen, de esta iconografía, que se conserva en la Región 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 bello 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”*.²⁰ *“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 (...) en la anatomía de pies y manos al Cristo de la Caída y al mismo Jesús Nazareno, titular de la cofradía homónima murciana”*²¹. Sin temor a ser excesivos 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 en 1592, y se cierra (168? años después) con el de Lorquí, de Francisco Salzillo de la década de 1760-1770.

Todos estos apoyos externos y consideraciones han permitido la puesta en valor de la imagen que mereció el alto privilegio de participar en la Magna Procesión que puso broche de oro al III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades celebrado en noviembre de 2017 en la ciudad de Murcia y en la que la imagen salió de la Iglesia de Jesús compartiendo casa con todos los pasos de tan importante corporación nazarena. Desde aquí nuestro agradecimiento a D. Antonio José García Romero, coordinador de dicha procesión y a toda la Cofradía de Jesús por su hospitalidad y apoyo. También, al ayuntamiento de Lorquí, presidido por D. Joaquín Hernández Gomariz, sin cuya ayuda económica la salida procesional no habría sido posible. En dicha procesión todos los fieles murcianos y visitantes tuvieron el alto privilegio de recibir la bendición de manos de la imagen cristífera tanto a las puertas de la iglesia privativa de Jesús, como en la plaza catedralicia del cardenal Belluga. En este sentido, desde 2015, la cofradía ha vuelto a recuperar el mecanismo que permite dicho acto y que la imagen debió realizar desde su llegada al municipio y hasta las vísperas de la Guerra Civil en que la procesión matutina del Viernes Santo

17. GARCIA MARCO Francisco, “Los Tronos... (obr.cit.): pp.42-43.

18. 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.

19. 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.

20. 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.

21. 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.

dejó de subir al cabezo de Los Pasos para rezar el Santo Vía Crucis²². En la actualidad la imagen cristífera sólo procesiona en la noche de Jueves Santo, verificándose los encuentros dolorosos al término del desfile procesional, en la plaza de la Libertad, frente al imafronte parroquial. Como colofón, Nuestro Padre Jesús Nazareno nos bendice cuando las campanas del templo santiaguista nos anuncian que Viernes Santo comienza.

Finalmente, en el año 2015 la cofradía bendijo la imagen de un ángel portador de la Santa Faz, que gubió D. Ramón Cuenca Santo y que desfila tanto en el frontal de la peana del Cristo, la noche de Jueves Santo, como sobre la peana, integrado en el conjunto alegórico de la Exaltación de la Sta. Cruz, la noche de Viernes Santo. Durante el resto del año, recibe culto, a la izquierda de la imagen, en su mismo camarín. En el venidero 2020, el mismo artista entregará otro ángel, en este caso, portador de un cáliz.

En síntesis, la imagen de Ntro. Padre Jesús compendia el sentir nazareno de Lorquí la noche de Jueves Santo, protagonizando la primera de las procesiones penitenciales y la emotiva ceremonia de la Bendición. Su sola presencia llena el templo santiaguista durante todo el año y su devoción se visualiza cada primer Viernes de Marzo, cuando el pueblo acude en masa a su tradicional besapié.

22. *El Liberal*. 3 de abril de 1903. Citado en GARCÍA MARCO y MARÍN INIESTA, 2013: p. 41.

Esta procesión que, de forma reducida, reproducía el formato capitalino con Encuentro Doloroso y Bendición de la imagen del Nazareno, estaba integrada, solamente, por las imágenes de Ntro. Padre Jesús Nazareno y la Dolorosa hasta que, en 1905 se sumó la imagen de S. Juan Evangelista.

El Nazareno en las “salves” y cantos de la aurora murciana. Un legado inmaterial de la huerta y ciudad de Murcia.

Tomás García Martínez

María Luján Ortega

A través del estudio de las fuentes documentales podremos conocer la importancia que durante el ciclo de Pasión tienen las campanas de auroros en la huerta de Murcia. Los símbolos y el cancionero propio del ciclo de Pasión representarán los ejes principales del presente estudio etnográfico.

Through the study of documentary sources we can know the importance that Auroros (groups of men singing religious songs in the early hours of the day, accompanied by a bell) have in the orchard of Murcia during the Passion cycle. The symbols and the hymn book of the Passion cycle will represent the main axes of this ethnographic study.

A lo largo del territorio de la huerta de Murcia, hallamos desde hace algunos siglos hermandades religiosas bajo la advocación de la Virgen del Carmen, Rosario, Aurora o del Amor Hermoso, transmisoras todas ellas de un legado patrimonial, simbólico, sonoro, y especialmente religioso. La tradición sonora a modo de rezo, es reproducida por los hermanos cantores llamados auroros, hombres y en las últimas décadas también mujeres, encargados de realizar el rezo cantado a través de sus salves. Dispuestos en dos coros en posición circular, es la **campana** el instrumento encargado de marcar el ritmo, de dar la entrada a la salve y de llevar la velocidad y cadencia de la misma. Estos grupos de ritual festivo portan un **farol**, como lo hacían sus antepasados, encargado de alumbrar las noches, durante los diferentes ciclos del año, y aquellos lugares a los que llevan sus ancestrales melodías. También portan un **estandarte**, el cual representa la advocación de la agrupación religiosa antes mencionada. Los hermanos cantores de estas hermandades de auroros, se ajustan como ninguna otra entidad religiosa al año litúrgico¹ dividido principalmente en cuatro periodos: Pasión, Ordinario, Difuntos y Navidad.



1. GRIS MARTÍNEZ, J., *La Aurora de Santa Cruz*. Murcia, Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008.

El vocablo auroro se aplica a los hermanos cantores que forman parte de una hermandad religiosa. A lo largo de los siglos, estas agrupaciones han recibido diversas denominaciones, así tanto en la prensa regional de Murcia de finales del siglo XIX y principios del XX, como en los documentos internos de dichas hermandades, la alusión a ellos, ha venido representada por el término cuadrilla², campana, despertadores, etc.

La denominación de campana le viene por ser este el único instrumento musical que acompaña a la voz humana. Su misión no es otra que marcar y señalar la entrada de las diversas cuerdas cantoras y la guía en los diferentes versos de las salves. Siguiendo con la idea de conocer bien la importancia de la palabra auroro, podríamos decir que los auroros del siglo XXI son grupos corales compuestos por voces masculinas y femeninas, los cuales recogen un legado musical de muchos siglos, adaptándolo a sus fines y sentimientos religiosos. Posiblemente sea el siglo XVII un momento crucial para entender el nacimiento de estas hermandades en Murcia, siendo desarrolladas durante siglos sucesivos hasta llegar al siglo XIX, en el que acontecían un importante número de campanas o cuadrillas de auroros, tanto en la Huerta como en la ciudad de Murcia.

Por lo general, las hermandades de la Aurora han ido adaptándose al paso del tiempo, modificando el horario de algunos rituales, perdiendo por desgracia otros o incluyendo nuevas propuestas de carácter cultural, con la intención de divulgar y proteger este legado sonoro inmaterial. En ellas existen dos clases de socios, los del coro, con la especial obligación de asistir a los acontecimientos y rituales desarrollados durante el año y los de tarja o tarjados, con la sola obligación de abonar su cuota. Sin duda alguna, los hermanos denominados de coro, son los hermanos cantores, miembros de la hermandad religiosa que se agrupan en campanas (por ejemplo: Campana de Auroros Nuestra Señora del Rosario de Javalí Viejo o Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño). Por otro lado, los hermanos de tarja o tarjados, miembros de dichas instituciones religiosas que gozan de análogos derechos que los cantores, a los cuales se le visita a su domicilio durante las despertadas, en su defunción y en la aplicación de misas en sufragio de sus almas.



2. "Anteayer tarde en la plaza de S. Agustín, se organizaron varias cuadrillas de auroros, que cantaron las clásicas correlativas y la Salve de Pasión, muy bien, á juicio de inteligentes músicos y aficionados". Los auroros. Diario de Murcia. 4 de abril de 1896.

El ciclo de Pasión

Centrándonos en el ciclo de Pasión, su temporalidad abarca aproximadamente el mismo tiempo que la Cuaresma (40 días), hasta llegar al Domingo de Resurrección. Durante este periodo, las salves³ de pasión entonadas por los auroros en despiertas⁴, misas, viacrucis, solemnes procesiones o durante la tarde de Jueves Santo ante la Puerta de Jesús⁵ en Murcia, son de un fondo musical muy variado, de gran calidad, refiriéndose sus letras a la Pasión del Señor o a las tribulaciones de la Madre Dolorosa.

Tal y como nos indica Carlos Valcárcel⁶, “con marzo, primaveral y venturoso, nos llegan San José y con él, independientemente de su distancia al comienzo de la Santa Cuaresma, nos viene el ciclo de Pasión, bello, emotivo y preñado de dolor y respeto”.

Uno de los primeros rituales del Ciclo se celebra la noche del 18 al 19 de marzo, festividad de San José, donde tiene lugar la denominada Despierta de San José. En la ciudad de Murcia a finales del siglo XIX, se intentó “recuperar” los escasos auroros mayores que vivían en algunas parroquias de la ciudad, los cuales en la noche de San José de 1894⁷, cantaron una Salve de Pasión “*el grupo de artesanos que conservan la afición popular de estos cantos tradicionales lo forman hoy únicamente Juan Giménez (a) Chuschús, José García, Juan Enrique, Francisco Martínez (a) Zocato y José Viñolas a los cuales debemos la atención de que nos cantarán la víspera del día de San José una hermosísima Salve de Pasión*”.

En nuestros días, durante todo el tiempo de la Cuaresma, las campanas de auroros rezan cantando salves propias de este ciclo. Es un tiempo en el que los auroros se centran en sus rezos, dedicados al Nazareno, a los Dolores de la Virgen. Su participación en diferentes actos, fuera de su territorio es muy importante, ya que acuden desde sus respectivas pedanías a la propia ciudad de Murcia para participar en actos organizados por las cofradías y hermandades de Semana Santa.

La campana: instrumento musical de la Aurora

Dentro de los símbolos materiales de los auroros, la campana de mano es una de sus principales señas de identidad desde el punto de vista organológico. Inzenga⁸ en 1888 describía la campana como un instrumento de mano el cual pesaba poco más de una libra, unos 450 gramos aproximadamente, la cual esta provista de un mango de madera para ser empleada con seguridad y destreza, comenzando sola marcando el ritmo. El profesor Salvador Martínez (2013) indica que su ejecución gira entorno a dos toques denominados “al toque” o “a dos”. El primero de ellos es utilizado para las salves ligeras y acompaña apoyándose en el estilo silábico. El toque “a dos” es más relajado, aunque no menos lento. Finalmente, el profesor Norberto López⁹ aprecia la existencia de otros símbolos o expresiones de carácter inmaterial dentro de los auroros, tal es el caso de la Invocación al Ave María (al inicio o final del rezo cantando una salve); el rezo de un Padre Nuestro o un Ave María (al finalizar la salve).

3. El cancionero auroro centrado en el Ciclo de Pasión, ofrece un importante elenco de títulos, a destacar: *Estando en el huerto orando, Salve Dolorosa o salve de los Siete Dolores, Salve Emperatriz, Salve de Pascua, Salve Cristo de la Expiración, Salve de Resurrección, Dios te salve Jesús mío, Salve a Jesús Nazareno, Salve al Cristo de las Penas*.

4. “*El primer sábado de Cuaresma, empiezan las clásicas despiertas de las Campanas de Auroros, que tienen lugar a partir de la una de la madrugada. Se sigue así una tradicional costumbre entre sábado y domingo, y duran tales despiertas hasta el mes de junio. Vuelven a repetirse en el mes de septiembre hasta el día de la Inmaculada. Por lo regular, las despiertas se hacen ante los domicilios de los asociados, sin perjuicio de que se efectúen ante las fachadas de las casas de los hijos ilustres de la localidad, siendo diferentes de las que se visitan. La capital murciana sabe mucho de estas despiertas que cada año se realizan también ante la estatua de la Fama, rezando responso por el alma de los fallecidos cuyos nombres figuran o han de figurar en dicho monumento*”. José Antonio Gambín Navarro. Los Auroros Cantan. Hoja del Lunes. 20 de marzo de 1961, página 7.

5. “*Nos ha alegrado extraordinariamente la noticia de que los auroros, que por virtud de las extraordinarias, habían roto la tradición de cantar en la puerta de la iglesia de Jesús el Jueves Santo por la tarde, volverán a cantar este año. Además, sabemos que las mejores comparsas de la huerta, entre ellas las de Monteagudo, Puente Tocinos, Albatalía, Guadalupe y Rincón de Seca asistirán a Jesús esta tarde*”. Los auroros cantarán el Jueves Santo en Jesús. El Tiempo. 27 de marzo de 1934, página 1.

6. VALCÁRCCEL MAVOR, C., *Cancionero literario de auroros*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996.

7. Diario de Murcia. 24 de marzo de 1894, página 2.

8. INZENGA, J., *Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia*, Madrid, Unión Musical Española, 1888.

9. LÓPEZ NUÑEZ, N., *Los auroros de la Región de Murcia: Estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*, Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2017.

El cancionero auroro

Dentro de los cuatro ciclos de la aurora ceñidos a los cuatro tiempos litúrgicos del año, y paralelamente unido al profundo sentido religioso de ofrenda y plegaria, el cancionero auroro incluye salves de enfermo, de parida, de ángel, de ánimas, etc. Dentro de este amplio repertorio aparecen las salves de pasión, alusivas bien a El Nazareno o con pasajes dentro de ellas en los que se hace mención al mismo. Sin duda alguna, y en palabras de Carlos Valcárcel, todas estas salves son una manera de seguirle los pasos al hombre, para acercarse a él, en aquellos momentos de su vida en que la presencia de lo religioso se hace más necesaria. Y es que, con la presencia de la Aurora, con su importante contenido en expresiones melódicas y líricas, así como literarias, se pone al servicio del ser humano unos rezos cantados de gran valor patrimonial.

Uno de los primeros cancioneros de carácter exclusivo sobre los auroros en Murcia fue el que realizó Carlos Valcárcel¹⁰. En el mencionado trabajo el historiador y escritor murciano documentó noventa y cinco textos diferentes correspondientes todos ellos a los cuatro tiempos o ciclos de la Aurora. En este cancionero literario de auroros Carlos Valcárcel indica la estructura de la salve *“en dos partes se divide el texto de la salve. La primera de ellas octosilabas, en forma de romance, con rima asonante que no excluye, como consecuencia del origen popular, la presencia de algunos versos que riman de forma aconsonantada. La segunda está compuesta en forma irregular, con versos quebrados, que pueden contar con doce sílabas y hasta catorce, junto a otros que sólo llevan cinco, seis y siete, según las coplas, que así se denomina a esta parte final de cada salve”*.

En relación a la composición y creación de la letra, Carlos Valcárcel indica *“es difícil afirmar cuánto está compuesta la letra de cada una de las salves. Si en ellas hallamos términos que nos sitúan en un momento determinado de la Historia, en las mismas nos encontramos con otros que pertenecen a otro tiempo posterior, como consecuencia de la deformación que el rodar de los años va introduciendo en los textos y como natural resultado de su descuidada transmisión”*.

En 1996 Carlos Valcárcel¹¹ reedita el *Cancionero literario de auroros* fruto del discurso leído el 28 de marzo de 1977 para ingresar en la Academia “Alfonso X el Sabio”. Dicho discurso se transforma en libro bajo el título *Cancionero literario de auroros*, publicado en el año 1978.

Clasifica este cancionero en:

- Ciclo de Pasión: salves de aurora, salves de la Virgen.
- Ciclo ordinario: salves del Señor, salves de la Virgen, salves de paridas – recién nacidos, enfermos y otras: donde incluye los Mayos, salves de santos.
- Ciclo de difuntos.
- Ciclo de Navidad.

De esta forma la Salve dedicada a Jesús Nazareno reza de la siguiente manera:

Salve a Jesús Nazareno

Dios te salve Redentor,
jardín fragante y ameno,
Dios te salve Gran Señor,
Padre Jesús Nazareno.

En vientre tan delicado,
de gracia y virtudes lleno,
fuisteis Señor deseado,
Padre Jesús Nazareno.

Al instante de nacer,
te sirvió de cama el heno,
y allí padecisteis mucho,

10. VALCÁRCCEL MAVOR, C., *Cancionero literario...* (obr.cit): p.1.

11. ídem: p. 20.

Padre Jesús Nazareno.

Vuestros miembros delicados,
en un pesebre se vieron,
y los ángeles bajaron,
Padre Jesús Nazareno.

Os dieron de bofetadas,
y sentenciado a una cruz,
se mofaron los judíos,
de nuestro Padre Jesús.

Por tus tres grandes caídas,
te hicieron polvo besar,
y amarrado con cordeles,
te vuelven a levantar.

Ya estáis mi amado Señor,
en el paraíso ameno,
donde vivís muy gozoso,
Padre Jesús Nazareno.

Ya se ha concluido la Salve,
digámosle al buen Jesús,
que de gloria nos corone,
y por siempre amén Jesús.

Copla

Caminaba Jesús Nazareno,
con la cruz auestas con grande humildad,
dos sayones lleva en su compañía,
con un pregonero para declarar.
Y dijo el Señor
levantarse falsos enemigos,
coged los cordeles y hacer la prisión.

Dentro del mencionado Cancionero vemos coplas en las que se alude a la representación del Nazareno, tal es el caso de la que a continuación mostramos:

Caminaba Jesús Nazareno,
con la cruz auestas con grande humildad,
dos sayones lleva en su compañía,
con un pregonero para declarar.
Motivo de piedad,
tu quisiste ser crucificado
por nuestros pecados y en la Cruz expirar.

De igual forma observamos en otras salves del ciclo de Pasión, la referencia al Nazarenos cargado con la cruz:

.../...

Ya lo llevan al Calvario,
al son de roncas trompetas,

y el inicuo de Pilatos,
le ha leído la sentencia.

Lo han cargado con la cruz,
y lo llevan al calvario,
la calle de la Amargura,
con su sangre va regando.

Con la cruz sobre los hombros,
Jesús camina al calvario,
y va con grande fatiga,
por la cuesta caminando.

.../...

Asimismo, podemos distinguir algunas letras pertenecientes a *la Correlativa*, en las cuales se hacen referencia a la cruz que Cristo lleva a cuestras:

Quinta

Ya va con la cruz a cuestras
Cristo nuestro Redentor
para llevar ¡Oh! dolor,
sobre sus espaldas puestas
las culpas del pecador.

Sexta

La Santa Cruz le pesaba
cayendo va el cuerpo hermoso
y las turbas le injuriaban
y al Calvario le empujaban
sin respiro ni reposo.

Octava

Una mano y pies clavo
y porque pueda alcanzar
al brazo un cordel le ató
con tal fuerza fue a tirar
que el cuerpo descoyuntó.

Interesante es el documento que Pedro Díaz Cassou¹² nos aporta en su *Pasionaria murciana* a renglón seguido de esta Salve. Se trata de unas “coplas de Rosario correspondientes a esta salve” y que dictan así:

Una caña le ponen por cetro,
de una sogá al cuello tiraba un sayón,
diole Malco tan cruel bofetada,
que el cielo y la tierra tres veces tembló.
Tres veces tembló;
Yo no tiemblo y pecando le pego
nuevas bofetadas al hijo de Dios.

12. DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1897.

Al mirar Jesucristo a su madre
 bajo la cabeza con veneración,
 y le dijo con pena y angustia
 Dios te guarde madre de mi corazón.
 De mi corazón;
 corazón al pecar no tenemos
 porque renovamos tu muerte y pasión.

En la magistral obra de la *Pasionaria murciana*, Pedro Díaz Cassou indica que en la procesión de Jesús iban unos hombres piadosos con ciertas facultades vocales, interpretando saetas alusivas a los pasos. Estos hombres, permanecían de igual forma en la plaza de San Agustín, cantando las correlativas. En tres o cuatro versos cantados por una voz sola y sin acompañamiento musical, se mostraba un pensamiento o recuerdo piadoso sobre la pasión. Su entonación era solemne, “de aire quejumbroso” propio de la pasión de Semana Santa. Gracias al trabajo realizado en el siglo XIX por Díaz Cassou, en nuestros días podemos saber como era el soniquete de aquellas melodías y el texto literario, en el que se hacía en algunas de estas Saetas de Pasión alusión al Nazareno:

.../...

Ya lo llevan al Calvario
 al son de ronca trompeta,
 y el inicuo de Pilatos
 le ha leído la sentencia.

Ya lo cargan con la cruz,
 ya lo llevan al Calvario,
 y la calle de Amargura
 con su sangre va regando.

Con la cruz sobre sus hombros
 Jesús camina al Calvario,
 y va con grande fatiga
 por la cuesta caminando.

.../...

La campana de auroros perteneciente a la Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño (Murcia) ha conseguido mantener en su repertorio auroro una letra enmarcada dentro de la temática objeto de estudio¹³. Así en su cantoral editado recientemente se puede observar la salve a Nuestro Padre Jesús Nazareno, similar a la documentada en el *Cancionero literario de los auroros* realizado por Carlos Valcárcel.

N.º 4. PASIÓN
 QUE SE CANTA EN LA SEMANA DE PASIÓN.
 M. 60.
 CANTO. Jue- ves san- to de ma- ña- na
 PIANO
 Con per- fec- ti- si mo a- mor. Lla móel
 di- vi- no Se- ñor á su Madresol- ra- na
 de- cla- ran- do su do- lor

13. Labor fundamental desarrollada en las últimas décadas por el hermano auroro de Patiño (Murcia) Francisco Javier Nicolás Fructuoso.

Sin duda alguna todo este patrimonio literario transmitido generación tras generación, durante siglos hasta nuestros días representa otra forma más de realizar la catequesis hacia el pueblo, en este caso la forma de divulgación y presentación es a través del rezo cantado realizado por los hermanos de la aurora.

BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1897.

GRIS MARTÍNEZ, J., *La Aurora de Santa Cruz*. Murcia, Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008.

INZENG, J., *Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia*, Madrid, Unión Musical Española, 1888.

LÓPEZ NUÑEZ, N., *Los auroros de la Región de Murcia: Estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*, Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2017.

VALCÁRCEL MAVOR, C., *Cancionero literario de auroros*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996.



El escultor Capuz y su imagen del Nazareno para Cartagena.

José Francisco López Martínez

Cabe considerar al escultor José Capuz (Valencia, 1884—Madrid, 1964) como el principal referente en la renovación de la escultura procesional del siglo XX. En su imagen de Jesús Nazareno para Cartagena consiguió, además, una difícil conjunción entre el exorno procesional y la obra escultórica, logrando una renovación iconográfica del Nazareno que nos remite a los modelos del héroe clásico.

It is worth considering sculptor José Capuz (Valencia, 1884 - Madrid, 1964) as the main example in the renovation of processional sculpture of the 20th century. In his image of Jesus the Nazarene for Cartagena, he also achieved a difficult combination between the processional decoration and the sculptural work, reaching an iconographic improvement of the Nazarene that brings us to the models of the classic hero.

Se cumplen en este 2020 setenta y cinco años desde que la imponente escultura de Jesús Nazareno realizada por José Capuz llegase a Cartagena para representar la imagen del Titular de los Marrajos. Parece, por tanto, una excusa perfecta, aunque innecesaria, para tratar sobre la imagen del Nazareno de Cartagena, de su singularidad, de las circunstancias que condicionaron el encargo y de la concepción escultórica, en suma, de José Capuz, el más importante referente en la renovación de la imaginería procesional del siglo XX, y que no sería posible entender sin esa estrecha interrelación que estableció con la cofradía cartagenera.

La relevancia iconográfica del Nazareno de los Marrajos queda de manifiesto por su carácter único en la imaginería de la ciudad, ya sea de entre la propia de las cofradías pasionarias o entre aquellas otras piezas pertenecientes a templos o devociones particulares. A esta circunstancia contribuye, sin duda, el carácter narrativo y cronológico de la Semana Santa cartagenera. Pero no deja de llamar la atención, por ser la iconografía del Nazareno, de Cristo con la cruz a cuestas, la imagen procesional por excelencia.

La iconografía de Jesús camino del Calvario es una de las más exitosas creaciones de la piedad medieval, especialmente en el período gótico, cuando la piedad popular desarrollaría aquellos temas más proclives a facilitar la meditación sobre la Pasión de Cristo y su naturaleza humana, promoviendo la *compassio*, la empatía del devoto con los padecimientos de Jesús. Su popularidad se vio definitivamente consagrada con el desarrollo de la práctica piadosa del Vía Crucis, promovida por los franciscanos a raíz de su presencia como custodios de los santos lugares, dando lugar a la proliferación de calvarios como sustitutorios lugares de peregrinación, y en los que la imagen del Nazareno, representación plástica del camino de la cruz, sería la imagen en torno a la que realizar la recreación de la Calle de la Amargura, desarrollada mediante escenificaciones teatralizadas con las imágenes aisladas o con la materialización escultórica de los distintos *misterios*, en lo que serían, andando el tiempo, las procesiones de Semana Santa.

El papel principal de la cruz se puso de manifiesto, especialmente en el Renacimiento, en realizaciones imagineras no tan atentas a la representación realista de los padecimientos del Nazareno como al valor simbólico del signo redentor de la cruz, representando a Cristo abrazando el madero, en señal de aceptación. El Nazareno como atributo de la cruz de la Pasión.

No obstante, en el período barroco, que tantas similitudes presenta con el gótico, la necesidad de conmover a la compasión conduce a la definitiva consolidación de la iconografía del Nazareno cargando la cruz. El posterior renacimiento romántico de las solemnidades pasionarias perpetuaría los modelos barrocos, en una tendencia que se acentuaría en la apremiante necesidad de restitución de la imaginería desaparecida durante la guerra civil de 1936.

El éxito devocional de las soluciones iconográficas barrocas hacían muy difícil la introducción de elementos sustancialmente innovadores, encontrándose los escultores, además, con los condicionantes que imponía la intervención del ajuar, en las más habituales imágenes de vestir, así como la necesidad de responder a los requerimientos que planteaban unas imágenes a menudo utilizadas en seculares rituales.

Tal era el caso que se le planteaba a Capuz cuando en 1943, tras el éxito obtenido con sus dos últimas imágenes para los marrajos, *San Juan* y la *Soledad*, recibió el encargo de realizar la imagen del Titular de la cofradía, Nuestro Padre Jesús Nazareno, que, en palabras del Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado, habría de ser “*lo mejor que tengamos*”.¹

El encargo a Capuz se mostraba como indiscutible, puesto que, además de haber sido el escultor elegido por la cofradía para la renovación y enriquecimiento de su imaginería desde que en 1925 realizara su primera *Soledad* y el grupo de *La Piedad*, ya había realizado una imagen de vestir del Nazareno en 1931, prueba de la incondicional confianza del Hermano Mayor Juan Antonio Gómez Quiles en José Capuz como el artista que debía encarnar los ideales estéticos y devocionales de los marrajos, hasta el extremo de relegar a la antigua imagen del Titular, obra fundadamente atribuida a Nicolás de Bussy². [fig. 1]

En 1931, Capuz, en su primer Nazareno, imagen de vestir, no se puede considerar que aportara grandes novedades a la iconografía tradicional, más allá de realizar una obra de la calidad acostumbrada, prescindiendo del postizo del pelo y tallando conjuntamente a la cabeza la corona de espinas, describiendo una especie de “casquete” que sería tenido muy en cuenta por la cofradía con el fin de evitar su reedición en la imagen posterior a la guerra. [fig.2]



Figura 1



Figura 2

2. ALCARAZ PERAGÓN, A.: “Las antiguas imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad: dos obras de Nicolás de Bussy para la Cofradía Marraja”, en *Ecos del Nazareno*, Cofradía Marraja, Cartagena, 2014, pp. 4-11.

En pocas ocasiones reinterpretó Capuz un mismo pasaje, y en ningún caso realizó una repetición formal del mismo tema, ni siquiera en los casos en que, como sucedió con la *Soledad* de 1943, se le había solicitado que se copiase a sí mismo, para restituir la imagen desaparecida durante la contienda. Tampoco lo haría en el caso del *Nazareno*, teniendo además en cuenta que entre sus dos obras para Cartagena sobre el mismo tema, realizaría una versión más de Cristo con la cruz a cuestas, en 1942, para las procesiones de Cuenca. Esta obra, no tan alejada en cuanto a su composición general del Nazareno marrajo de 1931, es sin embargo una escultura de talla completa, en la que Capuz va a emplear sus habituales recursos expresivos en el contraste entre las realistas carnaciones y el semblante sereno, y el carácter expresionista de la talla de las vestiduras. Se puede interpretar como la pugna entre la firme voluntad y espiritualidad de Cristo y las circunstancias que lo aprisionan y aferran a la materialidad terrenal, en una esencialización de la voluntad de trascendencia aferrada al símbolo de la cruz.

Considerando la producción imaginera de Capuz como una narración continua de la Pasión - mucho más en el caso de su obra para Cartagena-, cabría preguntarse cómo podría encajar esta nueva pieza del *Nazareno*, una imagen de vestir, sin que entrase en contradicción con su obra anterior o, incluso, pudiese significar un paso atrás. Se debe encontrar en esta idea de narración continua en diferentes capítulos imagineros la razón por la que Capuz nunca repetiría una de sus obras, aun mediando causa de destrucción o desaparición. Por otra parte, aunque la cofradía le sugiriera recuperar la imagen perdida, en este caso la sugerencia fue más tímida puesto que encontraban la oportunidad de eliminar un aspecto de la anterior imagen que no resultaba del completo agrado de los cofrades: la corona de espinas tallada y formando una especie de casquete. Por el contrario, el Hermano Mayor traslada a Capuz el deseo de los pescadores -que contribuían a sufragar la imagen- de que el nuevo Nazareno “*llebase el pelo natural en vez de tallado*”.³

Desde luego, el Hermano Mayor entendía que tal pretensión sería inasumible por el escultor, pero de esta manera le podía hacer ver hasta qué punto era necesario que no se desmarcase de los cánones tradicionales. Y sería precisamente la corona de espinas la manera que la cofradía encontró para asegurarse un cierto control sobre el resultado final de la obra, al enviarle, con el pretexto de aligerar los trabajos, esta pieza desde Cartagena. Pero no sólo no le gustó nada a Capuz la corona en cuestión sino que retrasó aún más la obra, al verse obligado a modificar la escultura y encargar en Madrid una nueva corona.

Ante esta situación, el Hermano Mayor da marcha atrás en sus puntualizaciones y le concede al escultor absoluta libertad “*con tal de que la obra resulte a su completo gusto y esté terminada a su debido tiempo*”.⁴ En cualquier caso, tuvo que quedarle claro a Capuz que la cofradía quería una corona de espinas como postizo, haciéndole variar su idea original, puesto que la entrega del nuevo *Nazareno* se retrasaría hasta 1945. Las prevenciones del Hermano Mayor resultan comprensibles al tratarse del encargo de la imagen titular de la cofradía, aquella que debía aglutinar, sin discusión, la devoción no sólo de los marrajos sino de todo el pueblo devoto de Cartagena.

Finalmente sería en 1945 cuando se estrenase la nueva imagen, de la que el propio escultor diría: “*he puesto al hacerla todo el interés y cariño que merecen y creo sinceramente que es lo mejor de cuanto he realizado para Cartagena*”.⁵ Parece ésta una calificación discutible, teniendo en cuenta la calidad de obras anteriores como el *Cristo Yacente* o *Descendimiento*. ¿En qué se sustenta entonces la afirmación del escultor? En principio cabría pensar que una imagen de vestir ofrece al escultor muchas menos posibilidades de desarrollar su idea artística. Sin embargo, hemos visto cómo Capuz, en su anterior Nazareno para Cuenca, en talla completa, utiliza el habitual contraste entre las carnaciones y la talla vigorosa de las vestiduras, aportando un carácter expresionista y simbólico a lo que en un primer momento se requería como una imagen narrativa y devocional. Esa manera de trascender lo anecdótico hacia la idea universal del hombre que se revela contra

3. *Correspondencia...* (obr. Cit).

4. *Ídem*.

5. *Ibídem*.

las adversidades en el camino de la vida se muestra de una manera más decidida en el Nazareno de Cartagena, especialmente al concentrar en la intensidad de su mirada la innegable fuerza contenida, de manera serena, de acuerdo con la máxima winckelmanniana para el arte clásico, de la *noble sencillez y serena grandeza*.

Se aparta Capuz en esta ocasión de la composición más tradicional utilizada en sus dos anteriores nazarenos, claramente direccionales, en una reafirmación del eje marcado por la cruz. Lo que hubiera podido ser un condicionante para su creación, la necesidad de adaptar la imagen a su función en la representación teatralizada del Encuentro con la Virgen Dolorosa en la calle de la Amargura, lo convierte el escultor en una oportunidad para variar el arquetipo tradicional, haciendo levantar la mirada del Nazareno y girar el rostro hacia un lado, mostrándolo claramente -altivamente, se podría decir- y creando una composición más abierta, en la que la cruz ya no es el elemento principal de la composición sino el fondo que realza la mirada sobrecogedora de Jesús, confiriéndole ese aura de *dignitas* tan propia de la estatuaria antigua, referencia constante en la obra de Capuz. Esta composición abierta respecto al eje del madero redundará en el éxito de una imagen itinerante, en la que los puntos de vista van variando a medida que se desplaza andando – triunfando- sobre su trono. Y es que Capuz nos muestra a Cristo como un héroe trágico, triunfante en su sufrimiento, portando la cruz no ya como instrumento de martirio sino como atributo de triunfo final. Este discurso de la cruz enlazaría perfectamente con su presencia a modo de altar en el *Descendimiento* (1930) y como emblema de victoria en su *Resucitado* para Málaga (1946), corroborando ese desarrollo continuado de una misma idea en toda su creación procesional. Según el pensamiento humanista, el principal atributo del héroe era la *virtú*, entendida como la capacidad de dominar las fuerzas adversas de lo natural o *fortuna*⁶. Cristo aparece como el nuevo héroe, soportando con entereza (*dignitas*) el martirio, superando como nuevo Hércules la adversidad máxima de la muerte con la resurrección. Este carácter trágicamente heroico lo desarrolla Capuz sin recurrir a la retórica exacerbada barroca, buscando, por el contrario, conseguir lo más con lo menos: la boca entreabierta, el cuello en tensión y las veladuras pictóricas que consiguen una mirada a un tiempo firme y serena.

Participa de este modo la imagen de la misma dualidad de lenguajes presente en la procesión de la madrugada del Viernes Santo cartagenero, puesto que si la mirada de Cristo se adapta a la perfección a los requerimientos teatrales de la escenificación del Encuentro, también su recorrido procesional de la vía Dolorosa reviste todo el carácter mayestático de las entradas triunfales. Es la majestuosidad de la imagen aislada que, arropada por todo el aditamento procesional, adquiere los caracteres del héroe. Cristo aparece como rey, y como tal se le representa. Se ha señalado que en la cultura del Barroco, “*el Rey había nacido para brillar en medio de su corte y así debía ser retratado, usando todos los recursos de la retórica*”⁷. A tal fin contribuye el uso de la riqueza, de los bordados o el aislamiento majestuoso de la imagen de devoción. Se trata de elementos retóricos que vienen a completar y reforzar el mensaje de la obra escultórica. Y en este caso, Capuz hace suyos los elementos aportados por los cofrades para completar la imagen de vestir, en un modo análogo a como utilizaba el contraste con la talla abrupta de las vestiduras de tonalidades violáceas en su obra para Cuenca. Elementos llenos de significación, como los lirios bordados en oro sobre el terciopelo morado. El oro, tan presente en la imaginería de Capuz como sustanciación de la luz, de la promesa de la redención, presente ahora no bruñado sobre la talla sino bordado sobre el terciopelo, pero significando, de cualquier modo, la luz de Cristo.

Se entiende ahora que el escultor considerase este Nazareno como una de sus mejores obras, al haber sido capaz de sobreponerse a todos los condicionantes y limitaciones marcados por la tradición y transformarlos en recursos al servicio de su idea de la escultura. Y se entiende también que la cofradía le pidiese, y el escultor aceptase, eliminar el cordón tallado alrededor del cuello que, inicialmente presentaba la imagen: cuando todos los aditamentos son añadidos podía crear confusión en el mensaje presentar uno de ellos de naturaleza escultórica.

6. NIETO ALCAIDE, V./CHECA CREMADES, F.: El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Madrid, 1987, p. 133.

7. CHECA CREMADES, F./MORÁN TURINA, J.M.: El Barroco. Madrid, 1986, p. 280.

De esta manera, el Nazareno de Capuz se puede considerar como la difícil y acertada conjunción entre la nobleza y dignidad de la escultura de un artista tan personal como Capuz, con la majestuosidad aportada por todo el aparato del exorno procesional, donde la imagen aislada, ensalzada por el trono de estilo cartagenero, logra el efecto de aparición divina en el escenario de la cotidianeidad, de manera similar a aquella imagen literaria evocada por el cronista Federico Casal refiriéndose a las procesiones del siglo XVII, y que, por su plena vigencia, no nos resistimos a recordar una vez más: “*Profunda emoción religiosa, respeto y veneración imponía el Jesús Nazareno en la procesión de la madrugada del Viernes Santo cuando [...] como un rey y señor pasa por las calles de la urbe entre nubes de incienso y los salmos del miserere y el pueblo cartagenero que, los ojos bajos, sin atreverse a mirar, caía de rodillas*”.⁸



8. CASAL, F., *Cartagena y sus procesiones*. Cartagena, 1928.

El poder de una imagen: Nuestro Padre Jesús Nazareno de Orihuela

Raúl Pérez Bonmatí

La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno ha sido y es relevante en la vida y en el sentir de la ciudad de Orihuela, sintetizando en ella la esencia de la Pasión de Cristo. La situación fronteriza de la ciudad oriolana, respecto poblaciones cercanas como Murcia, remarca los nexos de unión entre ellas y su principal imagen devocional.

The image of Jesus the Nazarene (Nuestro Padre Jesús Nazareno) has been and is relevant in the life and the feelings of the city of Orihuela, synthesizing in it the essence of the Passion. The border situation of Orihuela, with respect to nearby towns such as Murcia, highlights the links between them and their main devotional image.

La situación fronteriza de la ciudad de Orihuela, entre los reinos de Castilla y Aragón, posibilitó que llegaran influencias castellanas, significativamente de Murcia y Cartagena, de la mano de la orden franciscana establecida en la urbe oriolana y dependiente de la provincia seráfica cartaginense desde 1464. En el siglo XVII surgirá una nueva procesión en la mañana de Viernes Santo organizada por la Venerable Orden Tercera de San Francisco, establecida en el convento franciscanos de Santa Ana con diferentes pasos procesionales de la Pasión del Señor¹, cuya figura principal era la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno², que con el transcurrir de los siglos, fue considerado como el patrón popular de Orihuela, protector de la ciudad y su huerta.

En esta procesión se dejó notar la estética murciana, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con la inclusión de elementos como bocinas y tambores, que anunciaban la llegada del nazareno³. Estas procesiones decimonónicas, descritas detalladamente por el escritor Gabriel Miró en una de las obras más monumentales de la literatura española, *El Obispo Leproso* (1926)⁴, sufrieron importantes cambios tras el estallido de la Guerra Civil, que supuso la destrucción de numerosos pasos procesionales, principalmente aquellos pertenecientes a la Venerable Orden Tercera de San Francisco, a la sazón organizadora de las procesiones de Semana Santa⁵.

1. Los franciscanos están íntimamente ligados al culto de la Pasión de Jesucristo. La estigmatización de las Cinco llagas en San Francisco de Asís motivó el culto a la Sangre de Cristo en las cofradías y órdenes terceras fomentadas por los franciscanos. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., “La V. O. T. y la Mayordomía de Nuestro Padre Jesús en la historia de la Semana Santa de Orihuela”, en *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*, Cátedra Arzobispo Loazes, Universidad de Alicante, 2005, pp. 11-37, y CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela: Arte, Historia y Patrimonio Cultural*, (Tesis Doctoral) Universidad de Murcia, 2014, pp. 160-161.

2. La advocación del Nazareno fue la gran protagonista de la Semana Santa, en síntesis de la misma, al tiempo que la trasciende, en la imagen predilecta de Cristo, que parece reunir al Varón de Dolores, al Buen Pastor, al Amado, al Protector; en suma, a lo divino y a lo humano. Véase, LORITE CRUZ, P.J., “Las iconografías fundamentales de la Semana Santa” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ, F.J. (coord.), *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, vol. 2, 2017, pp. 848 y 851-852; y RIVAS CARMONA, J., “Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil”, en E. SORIA MESA (coord.), *Puente Genil, pasado y presente. I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002, p. 476.

3. El origen de la Convocatoria en las procesiones de Orihuela se remonta a 1759 cuando se presentaron dos memoriales, solicitando que se les permitiese salir en las procesiones de Semana Santa con tambores, bocinas y clarines que tenían preparados para satisfacer su devoción a Nuestro Padre Jesús, al estilo de las vecinas poblaciones de Cartagena y Murcia. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., “La V. O. T...” (obr.cit.): p. 25 y CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): pp. 212 y 213.

4. La novela “Nuestro Padre San Daniel” de Gabriel Miró es el trasunto de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Orihuela. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas* (Tesis Doctoral) Universidad de Murcia, 2014, p. 150.

5. Datos que demuestran la existencia de la V.O.T. nos refiere a una mención de 1601 de la existencia como cofradía o congregación del Cordón o ángulo de San Francisco, que puede ser interpretada como una referencia directa. Véase, GALIANO PÉREZ, A. L. “Algo que hay que aprender: los otros cultos, devociones y actos de caridad de las cofradías oriolanas en la Edad Moderna”, en *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*, Cátedra Arzobispo Loazes, Universidad de Alicante, 2005, pp. 39-69.

La devoción a Nuestro Padre Jesús Nazareno estaba cada vez más extendida por la huerta y la ciudad de Orihuela e iba considerablemente en aumento, cuya iconografía se asociaba al culto a la Sangre de Cristo⁶. Era propio su participación en rogativas públicas convocadas por dispares motivos dado el carácter milagroso que el pueblo otorgaba a la figura del Nazareno, principalmente cuando había carestía de lluvias o epidemias se trasladaba desde su capilla a la ciudad, bien al templo parroquial de las Santas Justa y Rufina o a la Catedral, significativamente a partir del siglo XVIII⁷.

La imagen de Nuestro Padre Jesús participaba en una serie de funciones devocionales de carácter anual que acercaban al pueblo el culto a la advocación del Nazareno, además de su procesión anual en la mañana del Viernes Santo. En primer lugar, destacaremos entre ellas la función anual del Testamento, durante la cual se realizaba una solemne misa, sermón, fiesta y culminaba la jornada con una procesión con la imagen de Nuestro Padre Jesús por el recinto del convento a cuya entrada, tras finalizar el recorrido, se cantaba al compás de suaves músicas el místico testamento en verso, compuesto en 1661 por Fray Manuel Sánchez de Castellar y Arbustante, comendador del convento de Nuestra Señora de la Merced de Orihuela⁸.

Otra de las funciones que se hacía en su honor era la novena cuyo origen se remonta al año 1771 cuando el entonces Hermano Ministro, el presbítero Francisco Maseras Botella propuso a la junta celebrar una novena anual a Nuestro Padre Jesús, con el fin de aumentar su culto y devoción. Para ello, tendría lugar los nueve días antes de San José en la iglesia de Santa Ana, en la capilla de Nuestro Padre Jesús, que regentaba la Orden Tercera. Sin embargo, no se conseguían los fines que se plantearon inicialmente, ya que acudía poca gente, a causa de la larga distancia que se encontraba de la ciudad y lo poco conveniente durante el invierno. Para solucionar el problema de la escasez de participantes se acordó en el año 1806 celebrar el novenario en la iglesia parroquial de las Santas Justa y Rufina, comenzando el sábado después de Miércoles de Ceniza por nueve días consecutivos hasta finalizar la segunda dominica de Cuaresma. Para ello, durante la tarde del viernes antes del comienzo de la novena se trasladaba la imagen desde su capilla hasta la parroquia de las mártires sevillanas. Así se puso en práctica ese año tras lograr previamente el permiso del Obispo, y tras obtener la venia del Gobernador de la ciudad, tal como se hace hoy día.

En lo que refiere a esta escultura, cita José Montesinos que el 29 de marzo de 1612 se acordó realizar una talla de Jesús con la Cruz a cuestras ejecutada un año después por el francés Máximo Buchi en la ciudad de Murcia, que fue traída a Orihuela y bendecida en la iglesia parroquial de las Santas Justa y Rufina por el obispo fray Andrés Balaguer, tal como cuenta la tradición. Cecilia Espinosa justifica que en lo que se refiere a ello no se ha localizado noticia documental alguna, tan sólo las referencias de José Montesinos, que fueron seguidas posteriormente por Gisbert o Elías Tormo⁹. En 1924, López Maymón atribuía la autoría de la imagen al alemán Nicolás de Bussy y manifestaba una confusión entre Buchi y Bussy en los autores anteriormente citados, encontrando a su juicio semejanzas estilísticas entre la talla de Orihuela y el Cristo de la Sangre

6. Con este fin era común que delante de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno fueran limosneros pidiendo por la Sangre de Cristo a la voz de «¡Por la Preciosa Sangre de Cristo!». Estas limosnas que se recogían a lo largo de todo el año a través de los mayordomos, suponían una importante fuente de ingresos. Para ello, utilizaban un plato de plata, junto con una pequeña efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): pp. 160 y ss.

7. Aunque hemos de señalar que también se sacaba en rogativa a la imagen de Nuestro Padre Jesús del Loreto, popularmente conocido como “El Ahogado”, que tenía la cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): p. 217.

8. Aparece por primera vez citada en 1727 como una celebración habitual. Durante algunos años se desarrolló durante el mes de enero, en concreto el domingo dedicado al Dulce Nombre de Jesús. A raíz del acuerdo del 9 de noviembre de 1728 el Testamento comenzó a desarrollarse el tercer domingo de noviembre. Aunque en este acuerdo se especificaba que la fecha se mantendría perpetuamente, poco tiempo después se fijó en la dominica segunda del mes de octubre. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): pp. 217-218.

9. Ídem: p. 368.

de la cofradía homónima con sede en la parroquia murciana del Carmen¹⁰. Desde entonces, la historiografía local ha mantenido esta atribución al escultor estrasburgués Nicolás de Bussy y, por tanto, con una cronología más tardía, en torno a las últimas décadas del siglo XVII. Así quedó reflejado en la exposición Nicolás de Bussy celebrada en el Almudí de Murcia durante el año 2002 y en su correspondiente catálogo.

Aquella antigua imagen, destruida en el verano de 1936, seguía el modelo de nazareno de vestir en clara actitud andante, que parece caminar sobre los hombros de sus pilares y las cabezas de los fieles camino del Gólgota. Sus manos huesudas y su débil cuerpo nos recuerdan la fragilidad de Cristo en la calle de la Amargura, su mirada estrábica, el rostro sufriente tallado por un escultor que buscaba el realismo y el patetismo de una escena extremadamente dolorosa para los cristianos [fig. 1]. La impactante escultura se encontraba vestida con una túnica morada que simbólicamente expresa sufrimiento y penitencia, con una soga que recorría su cuello y se ajustaba a la vestimenta, como remembranza de la profecía de Isaías: «Como cordero llevado al matadero» (Is. 53, 7), la sien clavada con las espigas de la corona que le impusieron de forma burlesca los soldados romanos, símbolo de la tribulación y del pecado, y la cruz a cuestras, en su origen de simple madera con sus extremos tallados [fig. 2].



Figuras 1 y 2: Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Venerable Orden Tercera de San Francisco) Fotografía, Alfonso Bernad, 1927-1929. Colección, Javier Sánchez Portas (1)

Tras su destrucción en julio de 1936, se le encargó una copia fidedigna al escultor oriolano José Sánchez Lozano, aunque el resultado de su obra, acabada en octubre de 1940, fue una nueva imagen, bastante alejada de la primitiva. El proceso de ejecución fue seguido en varias ocasiones por hermanos franciscanos, quienes visitaron al escultor en su domicilio del Pilar de la Horadada

10. El deán de la santa iglesia Catedral de Cartagena así decía: «... la escultura culmen de Bussi, la del titular de la agrupación religiosa citada; y hemos encontrado una similitud grande con Nuestro Padre Jesús: aquella cara enjutada, y alargada; aquella nariz recta, aquella encarnación tostada con tostadura de espigas agostadas... hay mucho parecido, mucho... Podemos equivocarnos, pero ingenuamente, sin pasión ninguna exponemos lo que opina mas y como lo opinamos». Véase, LÓPEZ MAYMÓN, J. "Nuestro Padre Jesús" en Semanario *El Pueblo*, núm. especial dedicado a Nuestro Padre Jesús, 1924, s. p.

donde se realizó la imagen de vestir, formada por la cabeza, manos y pie izquierdo tallados en madera de ciprés y cabello natural con una altura de 160 cms. El trabajo realizado por José Sánchez Lozano respetó la técnica barroca -dadas las características peculiares del encargo- como demuestra la materialización de los ojos una ampolla de cristal pintada y acoplada al hueco del párpado. La devanadera está enlienzada hasta la peana, aspecto propio en la obra del escultor, en cuyo ángulo izquierdo aparece la firma y fecha de la obra: «Sanchelozano 1940». El vicario general del obispado Luis Almarcha bendijo la imagen en la iglesia del convento franciscano de Santa Ana, trasladándose hasta la casa consistorial donde fue recibida por el alcalde y recibió el homenaje de toda la ciudad de Orihuela.¹¹

Aunque tuvo que limitarse en principio y obligatoriamente a la reproducción de la obra del Nazareno antiguo, Sánchez Lozano le dio a la imagen su sello más personal y lejos de tallar el acusado estrabismo de la talla desaparecida diseñó unos párpados ligeramente caídos y la mirada hacia el devoto lo que le confiere visualmente una conexión muy especial con los fieles, de diálogo y encuentro, a lo que se une la carga emotiva de su significación y el peso popular de la arraigada devoción a Nuestro Padre Jesús, tanto en la huerta como en la ciudad. A ello contribuye una policromía de tonalidades poco acentuadas que huye de cualquier aspecto expresionista. El resultado emociona profundamente y el paso del tiempo ha dado la razón al escultor que, apartándose de la copia fiel que para él no tenía secretos como había demostrado en la Dolorosa de Salzillo, aceptó la arriesgadísima apuesta que suponía reponer imagen tan carismática con una versión que obviaba los rasgos arcaizantes del original para actualizarla a corrientes contemporáneas¹².

En lo que refiere al exorno de la imagen de Nuestro Padre Jesús de la V. O. T., será el siglo XVIII un periodo de esplendor, coincidiendo con la construcción de la nueva capilla y camarín¹³, sin duda fruto del auge que en aquellos momentos alcanzó la devoción a Nuestro Padre Jesús Nazareno. Se le dotará a la imagen de nuevas túnicas ricamente bordadas, alguna de ellas conservadas en la actualidad, además de piezas singulares de platería como el medallón procesional de Nuestro Padre Jesús Nazareno, sin duda la obra más relevante del siglo vinculada a la Semana Santa, obra de los descendientes de los plateros Caubote. Esta obra es un escudo portátil de plata, realizado por encargo del padre Mariano de la Concepción Luzón en 1875 por el platero Tomás Caubote¹⁴. Esta interesante pieza de la platería oriolana del XIX, era portada cubierta por un religioso franciscano en las procesiones de la novena y el testamento, descubriéndose solamente en las procesiones de Semana Santa, en donde se podía leer en su anverso «Gloria a Nuestro Padre Jesús» y en su reverso «Alégrate Orihuela yo soy tu protector»¹⁵ [fig. 3]. La ejecución de esta pieza de platería se encuentra ligada a las innovaciones que desde el año 1873 se estaban produciendo en la Orden Tercera de San Francisco, que había adquirido aquel año las nuevas andas para la imagen de Nuestro Padre Jesús, talladas por el valenciano Felipe Farinós, la confección del estandarte que abría sus procesiones, las guarniciones y estrellas de plata para la cruz de la imagen, entre otros¹⁶.

En lo relativo a la estética procesional de la V.O.T. y su relación con la región murciana no solo se centra en el uso de las bocinas que preceden el cortejo de la procesión¹⁷, también en su relación en cuanto a la organización interna de los desfiles procesionales dirigida por los

11. CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): pp. 420-421.

12. MOYA MARTÍNEZ, A. "Sobre la vida y la obra del artista José María Sánchez Lozano" en *Imafronte*, núm. 21-22. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2010, p. 242.

13. CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): pp. 336-341.

14. Este platero continuó la saga familiar de orfebres que desde finales del siglo XVIII comenzaron a trabajar en Orihuela, destacando la figura de Gregorio Caubote que marcaba sus obras con el símbolo del Oriol.

15. CECILIA ESPINOSA, M., "La V. O. T..." (obr.cit.): p. 23.

16. Ídem: p. 25.

17. A pesar de sus similitudes, el toque de burla de la cofradía de Jesús de Murcia, la intención no era representar las burlas del pueblo judío a Jesús camino del Gólgota, sino en primera instancia, convocar la asistencia de los mayordomos a la procesión, y anteceder la llegada del Nazareno durante el trayecto procesional, dentro del efectismo barroco de la procesión, que acentuaba el drama de la vía de la Amargura. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela...* (obr.cit): pp. 212-213.

mayordomos que iban con atavíos diferentes desde el centro de la procesión jalonados por hileras de nazarenos¹⁸, además de que las imágenes sean portadas a hombros por labradores y artesanos de las partidas rurales denominados «pilares»¹⁹. Es importante destacar la peana que eleva a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Orihuela sobre el trono [fig. 4], en relación con la homónima de Murcia, ambas octogonales²⁰ y en las cuales, en cada uno de sus ángulos las Arma Christi y otros elementos referentes a la Pasión y Muerte de Jesucristo.



Figuras 3 y 4: Escudo portátil de plata, portado por un religioso franciscano durante la procesión del Testamento. Fotografía, E. Montero(derecha), Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Venerable Orden Tercera de San Francisco) Fotografía, Alfonso Bernad, 1927-1929. Colección, Javier Sánchez Portas (izquierda)

18. El cortejo procesional estaba precedida de la Convocatoria, nazarenos que con tambores y cornetines anunciaban la llegada de Nuestro Padre Jesús. Los gastos de las procesiones corrían a cargo de los mayordomos de Nuestro Padre Jesús, como era el arreglo de los pasos, la música y la cera, entre otros. La organización interna de los desfiles procesionales estaba dirigida por los mayordomos que iban con atavíos diferentes y medalla distintiva, situados en el centro de la procesión. A los lados las hileras de nazarenos con manuales y vestas de percal con cola y cíngulo, imitando sin duda la túnica de Nuestro Padre Jesús, con la cara destapada y un tapacabezas encintado. En 1894 se acuerda que todos los concurrentes a la procesión fueran vestidos con la vesta de nazareno con el objeto de que el desfile ganara en uniformidad. Véase, CECILIA ESPINOSA, M., "La V. O. T..." (obr.cit.): pp. 30-31.

19. Ídem, p. 30. Desde los orígenes procesionales de la V.O.T., las imágenes habían sido llevadas a hombros por labradores y artesanos de las partidas rurales, transmitiéndose esta costumbre de padres a hijos. Los portadores eran denominados como pilares que formaban cuadrillas dirigidas por los cuadrilleros, que eran los encargados de conducir el paso de las imágenes durante la procesión, en Murcia son conocidos como estantes pero con la misma función y fin.

20. El número ocho está inmerso de simbología sacra, pues son los días en los que transcurre la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo desde su Entrada Triunfal en Jerusalén el Domingo de Ramos al Domingo de Resurrección. Por ello no es baladí que la iglesia de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia sea de planta octogonal.

La imagen literaria del Nazareno

Santiago Roca Marín

Se nos presenta de forma breve y divulgativa, en este artículo, cómo se ha tratado la figura de Jesús Nazareno literariamente. Y cómo su mirada humana y penetrante configura el eje descriptivo literario a través de diferentes estilos de escritura.

In this informative article it can be seen how the figure of Jesus the Nazarene has been approached in literature. The way his human and penetrating gaze becomes the literary descriptive axis can also be observed in different writing styles.

“**C**amino del Gólgota lleva a cuestras los pecados de la humanidad. Camino de dolor. Jesús Nazareno caminante porta su cruz por las calles en la semana de pasión. Morado coronado con la tiara del dolor de espinas. Vía de salvación, redención de los pecados.”

De esta forma describía en la revista *Cabildo* lo que representaba la imagen de Jesús Nazareno en la Semana Santa de Murcia en la séptima estación del vía crucis. Imagen que desde niño hemos contemplado principalmente en la mañana del Viernes Santo. Imagen en la que se ha buscado de forma inconsciente la mirada del Nazareno. Esa mirada que desde el Renacimiento nos contempla, momento en que se popularizó la imagen y la piedad popular se identificó en la humildad de esta representación de Cristo dolorosa que arrastra la cruz camino del Calvario.

La piedad popular a través de la imaginería o de la literatura se ha recreado en este paso de pasión por su fácil identificación y ha sido objeto de deleite literario con la finalidad de reflexionar sobre el momento. Fue el Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI, cuando promovió la representación de la pasión de Cristo y desde entonces se ha presentado desde diferentes postulados. Fue San Carlos Borromeo, obispo de Milán, el que puso de moda una meditación a través de las imágenes de la vida de Cristo en lo que se llamó el Sacro Monte, lugar al que se retiró poco antes de morir para seguir orando. Fórmula que recuerda la que estableció otro santo contemporáneo de San Carlos Borromeo en sus ejercicios espirituales, San Ignacio de Loyola. En estas meditaciones se intentaba sentir el dolor de la pasión y el que sufrió el Nazareno al arrastrar en la cruz los pecados de la humanidad.

Entre los poetas más cercanos a nuestra tradición nos encontramos con Miguel Hernández que allá por los años 30 del siglo pasado escribía un soneto al Nazareno oriolano que impresionaba con su mirada:

*Se horrorizan los ancianos, se conmueven las doncellas
enseñando las pupilas tras los mantos y los velos
anegadas por el llanto. Y las masas por los suelos
caen mostrando, de temores y dolor en la faz, huellas.*

*Enmudecen los clarines, no se escuchan las querellas
y tristísimas saetas, ni la voz de los abuelos
que pidiendo van por Cristo. Y en el rostro de los cielos
como lágrimas enormes se estremecen las estrellas.
Reina un horrible silencio que es tan solo interrumpido
por redobles de tambores y algún lúgubre gemido
que se sube hasta los labios de un pecho de fe lleno...*

*Y entre mil encapuchados con mil llamas de mil cirios,
con las carnes desgarradas aún más pálidas que lirios
y la cruz sobre los hombros, cruza, humilde, el Nazareno.*

(Miguel Hernández, 1930)

Esta tradición popular se ha visto continuada a lo largo de la historia desde una perspectiva culta o desde una popular, pero en todo momento se le ha dedicado tanto en la cuentística como en la poesía un espacio a Jesús Nazareno. Cabría preguntarnos, pues, por qué ha tenido tanta fuerza esta imagen en el imaginario popular, en la conciencia del pueblo cristiano que de forma recurrente ve cada Semana Santa desde hace siglos los mismos pasos en los que se representa la pasión y muerte de Cristo. Cabría, como hemos señalado, preguntarnos qué ha llevado a esta devoción tanto en la imaginería como en la literatura o en una representación menor como son las estampas o imágenes de Jesús.

Es indiscutible que esta recreación despierta un proceso inconsciente mayor que la mera contemplación estética de una representación bien tallada o descrita. La imagen se manifiesta en dos vertientes, una con Cristo arrastrando la cruz y otra, caído con la cruz. Ambas han tenido múltiples manifestaciones iconográficas. Pero quizá esta última, la caída, tenga una mayor fuerza simbólica por lo que representa teológica y humanamente. Si la cruz simboliza los pecados de la humanidad, la caída nos lleva a presentar esta como la de la propia humanidad, lo que en la teología se denomina “exitus” o descenso de lo infinito, causa de toda miseria en el mundo que se enfrenta al “reditus” como renovación del ser creado. La caída de Cristo se verá elevada en su ascenso a los cielos tras vencer la muerte y este valor simbólico se puede ver representada también en la figura de Cirineo, Dios ayuda a soportar la carga con esta figura marginal que a modo angelical porta con Jesús la Cruz, “aparta de mi este Cáliz” (Mt. 26).

Esta simbología que de forma inconsciente permanece a modo de catequesis evangelizadora en cada uno de los que ve a Nuestro Padre Jesús Nazareno explicaría la vigencia y fuerza literaria de la imagen. En uno de los cantos más populares de la huerta murciana, los auroros, se observa esta realidad que describíamos anteriormente:

*Caminando Jesús Nazareno
con la Cruz a cuestras
con grande humildad
dos sayones lleva en su compañía
como pregonero para declarar*

La creación y espontaneidad popular nos lleva a describir la imagen como es vista por el pueblo. Por una parte, la imagen noble de Cristo y por otra la burlona y ridícula del sayón que lo acompaña. Imagen que probablemente se tenía presente a través de la representación de Salzillo con el sayón tirando del cabello ante la caída.

*Caminando Jesús Nazareno
con la cruz a cuestras, con grande humildad
seis sayones lleva en su compañía
con un pregonero para declarar.
Síguelo y verás.*

Aunque esta imagen no es representada sola, ya que camino del Gólgota lo acompaña en la distancia la Madre y el discípulo amado, Juan. De ahí, que tanto en la representación iconográfica como en la literaria, la presencia de ambos se une a la del Nazareno.

*Es María que con San Juan iba
Buscando a su Hijo muerto de dolor
lo encontraste con la Cruz a cuestas
descalzo y sangriento como un malhechor.*

Pero volviendo a la representación, la mirada es la clave. Resulta difícil mirarlo y no contemplarlo. Mirarlo y apartar la mirada. Esta te atrapa y te engarza penetrante. Ahí radica su humanidad y la empatía con su dolor. Quizá no sea el Cristo agonizante sino el Nazareno la representación más humanizada de Cristo y de su dolor. La Cruz simboliza la redención, el Vía Crucis la pasión que se representa en esa mirada dulce, humilde y redentora que atrapa.

*Cuando Tú pasas Señor,
te siguen muchas miradas,
en ti buscan su camino,
en ti tienen su esperanza.
en tu rostro nazareno
han puesto su confianza*

(Copla popular sevillana)

Quizá sea en la cuentística donde se refleja esa pasión por la mirada, en la búsqueda del lugar propicio para ver pasar al Nazareno, en la ubicación de las sillas para contemplarlo al alzarte a su paso en signo de reverencia y respeto ante su dolor.

Se sentaron a la entrada de la Platería por las Cuatro Esquinas, así podían observar el esfuerzo y el dominio de los estantes al girar los tronos desde Trapería. Les gustaba la fila de la derecha para poder mirar cara a cara a los dos nazarenos, el de la Caída y a Nuestro Padre Jesús, ante el que reverentemente se levantaría en señal de respeto y como portador de la titularidad de Cofradía. Acción que el nieto efectuaba al sentir el tirón del hombro que le daba su abuelo al tiempo que este se levantaba. (S. Roca Marín)

Aunque este no siempre mira al pueblo, en las representaciones más modernas, ya en el siglo XX, González Moreno lo representó vuelto hacia las “Hijas de Jerusalén” para proclamar: “No lloréis por mí, llorad más bien por vuestros hijos” (Lc. 23;28). Sin embargo, esta, la mirada, ha sido la clave del éxito de la imagen.

Y dentro de esta mirada penetradora, aparece la leyenda; como la de aquel cofrade sevillano que se negaba a ir al culto del Señor del Gran Poder y, en un acto de soberbia, conminó al hermano mayor a que viniera el Gran Poder a su casa a verlo:

En una salida del Gran Poder en la Santa Misión por las calles de Sevilla en primavera comenzó a llover y no pudiéndose refugiar en ningún sitio cercano entraron en el portal de un edificio que era lo suficientemente grande para albergar el trono, al no haber muchos de los acompañantes, quedaron solos con Él dos mayordomos y la policía que lo custodiaba. Encendieron de nuevo los ciriales y esperaron que acampara para seguir su marcha. En esto, el incrédulo que volvía a su casa de trabajar, percibió la luz de zaguán y al entrar se encontró, alumbrado por los ciriales, con la impresionante figura del Señor del Gran Poder que lo miraba fijamente. Y en ese momento recordó sus palabras... (Leyenda andaluza)

Y ahora, donde la poesía ha dejado paso a otros temas, se encuentran composiciones dedicadas al Nazareno en los que la mirada vuelve a ser la clave poética.

*El Nazareno
de la cabeza
en oro,
de la cabellera
engarzada
con flores;
el del monte
vestido
de amatista
va concediendo
indulgencias,
con sus ojos
de diamante.*

(J. A. Fernández Sánchez)

A modo de colofón, solo hemos querido plasmar en este breve ensayo un tema que ha ocupado muchas páginas y que representa uno de los pilares de la iconografía católica, la imagen de Cristo Nazareno representada a través de la mirada literaria.

La verdad del Nazareno

Álvaro Carmona López

Se fue cayendo tu amor
y ahora eres Nazareno,
el fiel reflejo de Dios
y la luz del universo.
Y es dolor de lejanía
y es apoyo y es recuerdo,
lo que provocan las telas
acariciando su cuerpo.
Tú, camino de la muerte,
y yo con tu cruz sin ego
cuando te alejas despacio
y eres el amor fraterno
anunciando lo que viene
en las marcas del madero.
Tú vagando por la noche
y yo perdido siguiendo
la estela de las antorchas
que acompañaron al huerto.
Tú estabas desubicado.
Yo era Tu cirineo.
Tú quizás nunca me viste
porque era de otro tiempo.
No podías con la cruz,
tenías los ojos vueltos
y en la prisión de tu sangre
se escondían los tormentos.
Él era la salvación,
el paraíso y el cielo.
Él hablaba de dos mundos
-el de abajo y el supremo-
donde su Padre reinaba
y era el bien y lo correcto.

Este yo va sin el yo,
pues Jesús es el primero.
Él era la condición
de los justos y los buenos,
la parábola y sermón
y el abrazo y ese beso
que solamente se da
cuando te llega el silencio.
Él sería la verdad
que fue luego el Evangelio.
La cruz pequeña del hombre
para seguir construyendo.
La mitad de lo que sabes,
la enseñanza y el ejemplo,
la mirada y el perdón,
la sonrisa y el proemio
de que todo nace aquí
y sigue arriba en el cielo.
Él sería luz del mundo
-del que no pudo entenderlo-
escalera sin peldaños
y una voz en tus adentros.
Está loco el que no mira
porque no ha sabido verlo.
Está loco porque ignora
al Dios que revive muertos,
con solo rozar su piel
los hilos de los pañuelos.
Él que tuvo la palabra
y curaba a los enfermos.
Él que sabía el futuro
y al juicio fue repitiendo

que había un Rey en la tierra
pero que Dios, en sus hechos,
ya reinaba en las alturas
sin más razones ni tiempos.
Por eso, Él nos regala
la oración que va convirtiendo
al que nunca lo miró
y al que supo que en su seno
Jesucristo fue su Dios
siendo trabajo y encuentro.
¡Tú eres el Dios del mundo!
¡Tú eres lo que no vemos!
La verdad que se demuestra,
pues rezando el Padrenuestro
no conoces imposibles
si es Cristo tu compañero.
Él te mira con los ojos
cómo nunca lo habían hecho.
Él te sana las heridas
con solo rozar sus dedos.
Él te espera por las noches
y es la vida que se ha vuelto
necesaria, pues vivir,
con Dios es nuestro gran premio.
Aquí estamos reunidos,
Señor, porque Tú has vuelto.
Nosotros somos tus hijos,
no te olvides de los nuestros
porque ellos te dejaron
el alma de cada cuerpo.
Tú que sabes la verdad.
Tú que sabes lo que siento.

Tú puedes volver atrás
y guiarme si me pierdo.
Tú entendiste la misión
y aunque me sienta imperfecto,
Tú siempre me das razones
para andar aunque doliendo
las heridas cicatricen
con la luna en estos versos.
Tú que eres esa red
si me caigo o me tropiezo.
Tú serás este final
y la pausa e intermedio.
Tú volverás a por mí
y eso es todo lo que tengo.
Sal a la calle, Señor,
Tú eres lo que queremos.
Abre los ojos al mundo
que está sordo y medio ciego.
Tú serás en la ciudad
la luz abierta y el trueno
que a todos despertará
el día del nuevo Reino.
Señor, que tu Cruz me toque.
Señor, que podamos verlo.
Porque a Ti vendrá la Gloria
que todos agarraremos.
Tú serás el Salvador.
Yo seré tu cirineo.
¡De Murcia es la Pasión
que a tu rostro Nazareno,
hará a la tierra soñar
con verte arriba en el cielo!

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de la ciudad de Murcia

www.cabildocofradiasmurcia.net

Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores

www.cofradiadelamparomurcia.com

Cofradía del Santísimo Cristo de la Fe

www.cofradiafe.com

Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad

www.cofradiadelacaridad.com

Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas

www.cofradiacristoesperanza.org

Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón

www.cofradiadelperdonmurcia.com

Hermanidad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza

www.cofradiacristoesperanza.com

Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud

cofradiacristodelasalud.blogspot.com

Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo

www.coloraos.com

Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio

www.cofradiadelrefugio.es

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

www.cofradiadejesus.com

Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia

www.cofradiamisericordia.net

Real, Muy Ilustre y Venerable Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias

www.cofradiadeservitas.org

Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo

www.santosepulcro.net

Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y Nuestra Señora de la Luz en su Soledad

www.yacenteyluz.es

Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado

www.resucito.org

Distinciones nazarenas concedidas por el Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia (2019)

Nazareno del Año:

D. Ramón Sánchez-Parra Servet.

Medalla de Oro del Cabildo:

Museo Archicofradía de la Sangre.

Insignia de Oro del Cabildo:

Dña. María del Rosario Alcázar Pineda, D. Antonio Gómez Fayrén, D. Juan de Dios Rogel Payá, D. Ramón Sánchez-Parra Servet.

Mayordomo de Honor del Cabildo:

Unidad Militar de Emergencias. Procecionista de Honor: Ilmo. Sr. D. Juan Tudela García.

Camareros de Honor:

Dña. María Dolores Jover Carrión, camarera de la Virgen de las Angustias de la Cofradía de Servitas.

Mención Especial del Cabildo:

D. Pedro González Molina.

Mención Especial del Cabildo:

D. Herminio Estrella Sevilla.

Mención Especial del Cabildo:

Dña. Elena Montesinos Urbán.

Menciones Especiales a Cofradías y Pasos:

Paso de Getsemani de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón por su XXV Aniversario.

Paso de la Oración en el Huerto de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad por su XXV Aniversario.

Homenaje a Escultores:

Francisco Javier López del Espino

Diploma Especial de reconocimiento del Cabildo:

Compañía de Teatro la Arrixaca.

Nazarenos de honor de las Cofradías de Murcia 2019

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo:

Dña. Amparo Conesa Inglés.

Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe:

D. Antonio Martínez Pérez de Lema.

Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad:

D. Manuel Pérez Fernández.

Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza:

D. Daniel Martínez Lozano.

Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón:

D. Joaquín Carrillo Martínez.

Hermanidad de N.P. Jesús del Rescate:

Dña. María Amor Delgado Vidal.

Asociación del Stmo. Cristo de la Salud:

Dña. María Fuensanta Vives Piñera.

Archicofradía de la Preciosísima Sangre:

D. Gregorio González Sánchez.

Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio:

D. Luis Carreño Bermejo.

Cofradía de N.P. Jesús Nazareno:

D. Ignacio Sánchez-Parra Servet.

Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia:

D. Raúl Antonio Jaén García.

Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias:

D. Félix Ignacio Villanueva Gallego.

Cofradía del Santo Sepulcro:

D. Antonio Trigueros Parra.

Cofradía del Stmo. Cristo Yacente:

D. Juan Antonio Martínez Esteban.

Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado:

D. José Luis Sáez Sánchez.

CABILDO
Semana Santa en Murcia

Edita

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Comisión de publicaciones, Promoción de la Semana Santa de Interés Turístico Internacional y relación con los medios de comunicación.

Antonio José García Romero
José Alberto Fernández Sánchez
Belén Molinero Gómez
David Manuel Moreno Egea

Edición y diseño

Antonio José García Romero
Francisco Javier Asunción López
Mariano Egea Marcos

Pinturas de portada y contraportada

Andrés Carrasco Pérez

Fotografías

Francisco Javier Asunción López
Mariano Egea Marcos

Fotografías de artículos

Proporcionadas por los autores de los mismos.
Archivo del Museo de Bellas Artes 1939. En el Archivo General de la Región de Murcia.

Textos literarios de fotos

“Siete lámparas de fuego” José Alberto Fernández Sánchez
“Las flores del Calvario” José Alberto Fernández Sánchez

Traducción de textos

Pilar Aguado Jiménez

Maquetación e impresión

Industrias Gráficas LIBECROM, S.A.

D.L.: MU-190-2014

ISSN: 1887-3758

© Textos y fotografías de sus autores

© Presente edición: Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías

Agradecimientos:

Dirección General de Bienes Culturales de la CARM, Caja Rural Central, Fundación Cajamurcia, Universidad Católica de Murcia, El Corte Inglés, Ayuntamiento de Murcia.

El Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia no es responsable de las opiniones contenidas en esta publicación. Los textos y las fotografías son propiedad de los autores y quedan sometidas a lo dispuesto por la Ley de Propiedad Intelectual para su reproducción y transmisión.

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia
Calle Isidoro de la Cierva, 3, 1º Dcha. 30.001 Murcia (España)

T: +34 968 21 04 36

www.cabildocofradiasmurcia.net

cabildocofradias@gmail.com

www.facebook.com/CabildoSuperiorCofradias

Twitter: @CSCofradiasMur

Youtube: Cabildo Cofradías Murcia

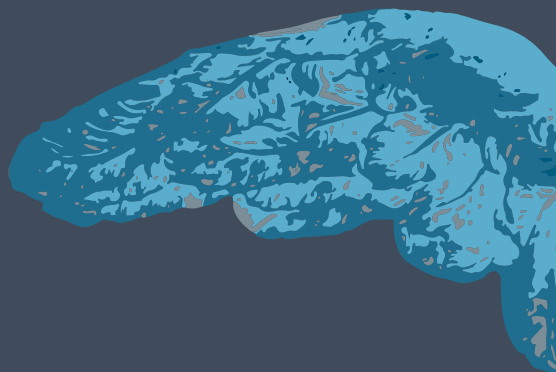
Instagram: CSCOFRADIASMUR

Issuu: <https://issuu.com/realymuyilustrecabildosuperiordecof>
#SSantaMurcia

App Cabildo



Revista



MURCIA
UNA CIUDAD
CON ÁNGEL

