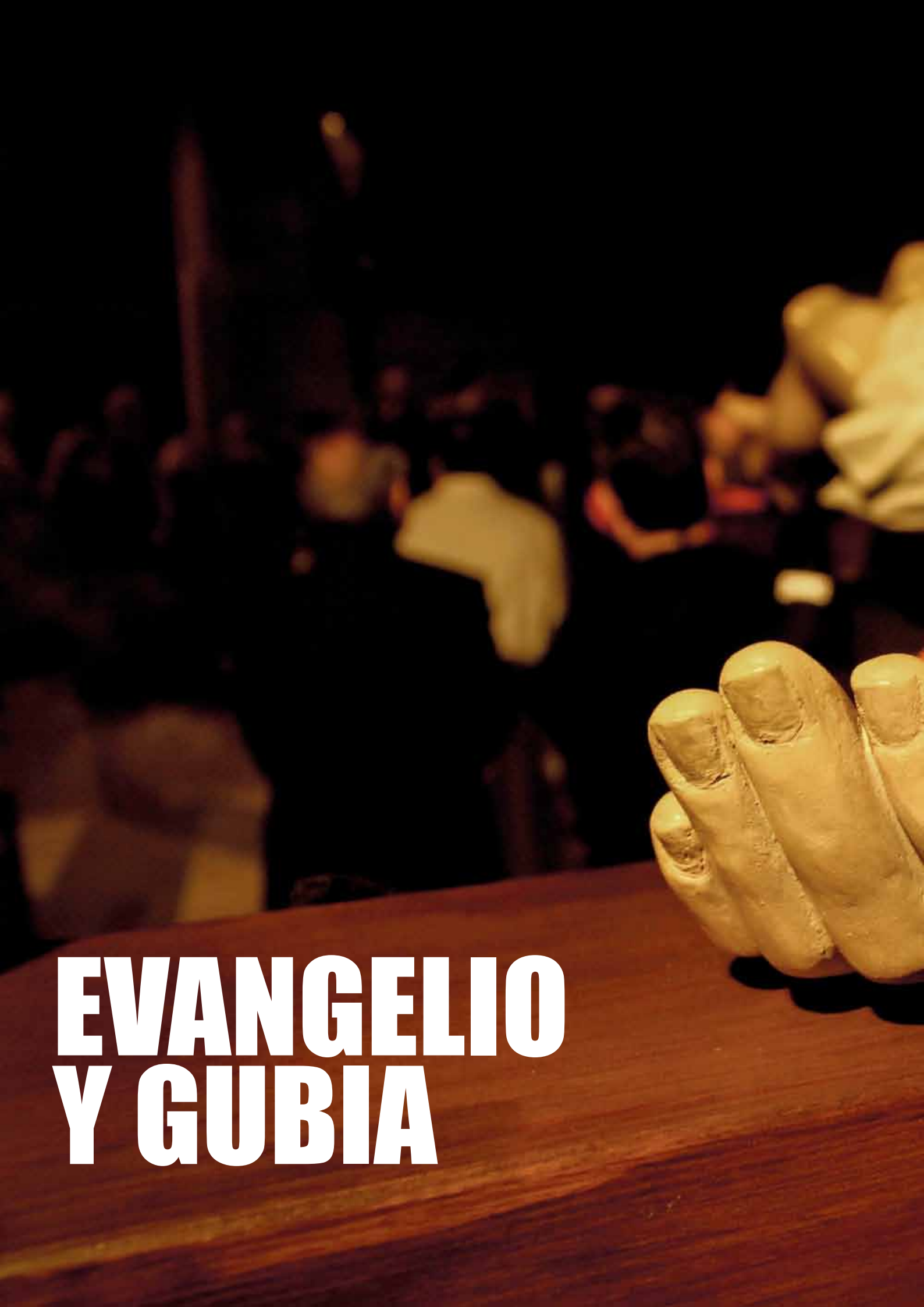


EVANGELIO Y GUBIA

LA DIFÍCIL LABOR DE UN ESCULTOR

Agustín Alcaraz Peragón

Representar la Pasión sobre un trono no es fácil. No lo ha sido nunca por muy diversos motivos, tanto los relativos a los condicionantes técnicos a los que se enfrenta el imaginero como por cuestiones de ámbito social o religioso.

Tras el Concilio de Trento, las procesiones adquirieron una dimensión diferente a la que habían tenido hasta ese momento. Quedaba atrás el sentido estrictamente penitencial, representado fundamentalmente por los cortejos de flagelantes, y se centraban en un valor fundamentalmente catecumenal: se trataba de mostrar a los ciudadanos la Pasión de Cristo.

Y lo haría siguiendo dos modelos distintos, aunque ambos netamente barrocos: de un lado aquellas procesiones que, al modo de Autos Sacramentales (representaciones teatrales de origen medieval que alcanzaron un gran desarrollo en el Barroco) recreaban escenas de la Pasión. En ellas se escenificaba el Prendimiento, el recorrido de la Calle de la Amargura, el Santo Entierro... a través de la presencia de los principales personajes, cada uno en su propio trono. Las calles pasaban a ser el escenario de la Pasión, la recreación de la Jerusalén del siglo I.

Un segundo modelo, que alcanzó un mayor desarrollo en el sudeste que en otros puntos de España, fue el de la recreación de escenas completas en un único paso. Lo encontramos ya en Murcia en la obra de Nicolás de Bussy para los Coloraos (Negación, Pretorio) y compondrá, avanzado el siglo XVIII, el principal discurso de la procesión de la Cofradía de Jesús con los pasos realizados por Francisco Salzillo (Cena, Oración en el Huerto, Prendimiento, Azotes, la Caída).

La participación de las cofradías y el carácter popular de aquellas procesiones,

llevaría sin embargo a la Iglesia a poner un especial celo en la difusión de lo sagrado, que en ocasiones quedaba en entredicho.

El 11 de junio de 1765 Carlos III promulgaba una Real Cédula en la que manda "prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asumptos sagrados".

Pocos años más tarde, en 1774, el Obispo de la Diócesis de Cartagena, Diego de Rojas y Contreras, prohibía la salida de las procesiones en horario nocturno "ante el escándalo bullicioso que solía haber en ese día en las calles de la ciudad, las peleas, borracheras y visitas a casas de mala nota, todo ello, en grave contravención de los fines piadosos para que los desfiles procesionales se habían creado, y en fomento de toda clase de vicios que iban en contra de la religión".

Con todo, y como sabemos, las procesiones siguieron adelante.

Las exigencias de las cofradías, el control de las autoridades eclesiásticas y la conformación de un estilo propio, de una escuela escultórica asentada en una zona geográfica determinada, se convirtieron desde ese momento en un condicionante fundamental para los escultores, que vieron limitada su capacidad creativa ante una exigencia creciente por parte de los comitentes.

Así, era normal que en los encargos se buscase a un seguidor de un determinado estilo, o que incluso se solicitase a éste que reprodujese una imagen o una iconografía concreta, que se había convertido en referencia.

Se unían esas limitaciones a las propias de la técnica escultórica. Así, un paso de Semana Santa no podía tallarse tan solo para una visión frontal, como los destinados a ocupar una hornacina en un templo. El escultor debía de tener en cuenta que su obra tendría una visión global, desde cualquier punto de vista; con el condicionante, además, de que el espectador se situaba por debajo de la escena y su ángulo de visión podía suponer una distorsión en las proporciones de las imágenes.

Junto a ello, debemos tener en cuenta que algunas posibilidades existentes, por ejemplo, en la pintura no podían ser llevadas a un paso. Y además debía incorporar determinadas cuestiones formales derivadas del sentido religioso de la obra, que se anteponían a una mera plasmación realista de la escena.

Como vemos, no era fácil, en modo alguno –no lo es-, tallar un paso cuya función es mucho más trascendente que la simple representación de una escena concreta.

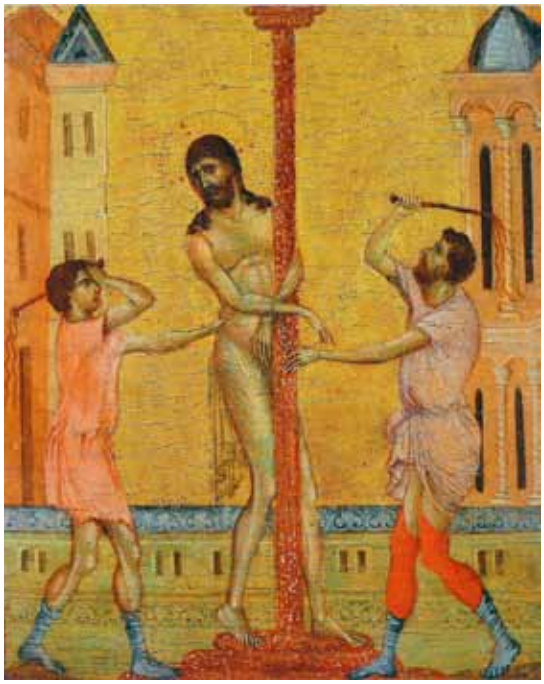
Con todo, los grandes escultores han sabido asumir todos esos condicionantes, tallando obras de gran calidad tanto en una dimensión artística como religiosa. Y algunos han sido capaces de ir más allá.

Superar los límites de una escuela o la exigencia habitual de unos patrones ha estado al alcance de muy pocos, aquellos que por su extraordinaria calidad o su marcada

personalidad han conseguido este objetivo. Conocemos a algunos que lo intentaron y debieron desistir, como también a los pocos que culminaron esta senda con éxito.

En nuestra región quizá el caso más llamativo fue el de Juan González Moreno (1908-1996), que logró forjar un estilo propio a través de un estilo más clásico que barroco, con una personalidad más acorde a las corrientes artísticas que conoció fuera de esta tierra que con un seguimiento fiel del estilo habitual en ella.

Y lo mismo podemos decir de José Antonio Hernández Navarro, que ha dotado a su amplia producción escultórica de una personalidad claramente propia, en la que no ha cesado de investigar e incorporar no sólo unos rasgos distintivos en la talla, sino también abordando con valentía cuestiones que hasta ese momento parecían difíciles de representar escultóricamente.



Cuando en 2007 realizaba para la Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad su paso de la Sagrada Flagelación, se atrevía a mostrar la escena con un detalle que hasta ese momento había quedado prácticamente limitado a la pintura: la altura de la columna, aquí representada, eso sí, con un aspecto arbóreo. Aun renunciando a un verismo en la realidad de la escena que hubiese requerido una presencia masiva de llagas y sangre –algo a lo que Hernández Navarro ha renunciado claramente en su obra para remarcar la dimensión divina sobre la humana de Cristo-, la altura de la columna sí se corresponde con lo que sabemos de las flagelaciones romanas, en las que los reos eran colgados literalmente de alguna columna o incluso del techo de una sala.

Y aunque pueda parecernos una cuestión menor, lo que apunta es la reafirmación de esa valentía de Hernández Navarro para abordar cuestiones que hasta ese momento nadie había llevado de la pintura a la escultura, un camino que sí se había seguido al revés, pues curiosamente tras la aparición de los primeros pasos de la Flagelación en el Barroco comenzamos a ver por vez primera cómo algunos pintores emplearon secciones de columna en sus obras. Para el camino inverso, como vemos, habría que esperar tres siglos hasta la obra del de Los Ramos.

TARDE
AGOTADA
DE
BELLA
LUZ
EN
LA
IGLESIA
DE
SANTA
CATALINA

SENTIMIENTO DE CARIDAD, ROSTRO DE MISERICORDIA

FINAL QUINARIO SANTÍSIMO CRISTO DE LA CARIDAD 2016

Diego Avilés Correas

Tarde agotada de bella luz
En la iglesia de Santa Catalina
Oración y reencuentro ante la cruz
Signo de redención divina

Al pie está Ella, Virgen Dolorosa
Que sujeta el peso de nuestra oración
Eres la murciana más hermosa
Madre, insigne de devoción

En la Murcia cuaresmal acudimos a ti, Cristo de la Caridad, para que una vez agotados los días de solemne culto podamos ser ungidos con tu Misericordia, alimentados con tu cuerpo y embriagados con tu sangre redentora.

Tu palabra ha saciado nuestra alma, que anhela con esperanza, la conclusión de tu pasión y tu muerte con la resurrección, con la victoria.

Tú nos invitas, Señor, a imitar tu estoicismo y ser estandartes de fe, a ser la consagración de una vida plena, a ser instrumentos de Caridad.

Abracemos, por tanto, el corazón a cuantos viven en las periferias existenciales, que con frecuencia el mundo moderno crea ¡Cuantas situaciones de precariedad y sufrimiento! Cuantas heridas sellan la carne de muchos que no tienen voz porque su grito se ha debilitado a causa de la indiferencia, de la amenaza, de la violencia y de la persecución.

Estamos llamados a curar estas heridas, a aliviar con el óleo de la consolación, a vendarlas con la misericordia. Ayúdanos Señor a no caer en la indiferencia que humilla, en la habitualidad que anestesia el ánimo e impide descubrir la miseria del cinismo que destruye.

Abramos nuestros ojos para mirar las miserias del mundo, las heridas de tantas personas privadas de dignidad y sintámonos provocados a escuchar su grito de auxilio.

Las Cofradías son verdaderos instrumentos de Caridad y auténticas catequesis itinerantes que buscan, a través de la belleza de sus misterios, tocar el corazón de cada murciano proclamando la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

El Sábado de Pasión, es el momento ideal para ejercer la respuesta a ese grito de auxilio a través de la penitencia y de la oración. Es un día de murciania y tradición, de reencuentro y de plegaria que recrea la imagen de una Murcia decimonónica, de la Murcia elegante y sensorial, de una ciudad huertana y tradicional que vive su Semana Santa como respuesta firme a los sufrimientos de los murcianos, como instrumento acogedor de cuantos viven sin esperanza en la soledad del espíritu o como medio que responde a ese grito de desconsuelo.

Tarde caprichosa de corintas proyecciones, gestos elegantes con agraciadas melodías que sumergen a Santa Catalina en una atmosfera sublime que seduce al alma en el recogimiento y la oración.

Ayúdanos Señor, a fijarnos en ti, a saber imitar tu bondad, tu misericordia, a saber perdonar con humidad y amar siempre a los demás.

Fijémonos en la elegancia y la serenidad, en la entrega y la misericordia de este hermoso Crucificado, Cristo de la Caridad, que durante esa noche paraliza y atrapa la vida de los murcianos que recrean, en la intimidad de su plegaria, la pasión y muerte de Cristo.

Siempre acompañado por su madre, María, que permanece abrazada al pie de la Cruz. Ella es el medio a través del cual nos podemos acercar a Dios a través de la humanidad, el cariño y el consuelo. Ella es la Virgen Dolorosa, obra magistral del inmortal Salzillo, que ha sido testigo durante casi 300 años de las necesidades, enfermedades y súplicas de una Murcia devota, una Murcia de fe, una Murcia cofrade.

Virgen Dolorosa, Madre de devoción,
En tus manos soportas el peso de la oración.
Miras al cielo con una intención
Encontrar consuelo ante tal humillación

Tu rostro pálido contempla la Pasión,
De un hombre maltratado por su propia creación.
Es tu hijo quien se entrega para cumplir con su misión
De vencer la muerte con la resurrección.

Noche tradicional de Sábado de Pasión,
Bendices Murcia con tu hermosa perfección,
Entre incienso y azahar, perfume de tu unción
La ciudad se postra con gran admiración.

Cuán grande es tu corazón
Que ante la injusticia, la comprensión
Ante la incoherencia, la razón
Y ante el dolor, la satisfacción

Noche escogida, de torturas y de lamentos
Noche amarga de profundos sentimientos
Noche oscura sin vida y sin aliento
Noche eterna para sostener tu sufrimiento

Cristo de la Caridad
Rostro de quietud y tranquilidad
Cuerpo escarnecido y entregado con piedad
Fuiste crucificado para salvar la humanidad

Quien pudiera, Señor, aguantar tu desvanecimiento
Y aceptar en el huerto la angustia de tu sufrimiento

Quien pudiera, Señor, soportar en el flagelo
La dureza del odio con ternura y con anhelo

Quien pudiera, Señor, conservar tu nobleza
Siendo humillado, maltratado y de espinas coronado

Quien pudiera, Señor, portar en el madero
El peso de las penas de un mundo entero

Ojalá pudiera ser tu descanso y tu consuelo
Y enjuagar tu sangre, con devoto celo

Ofrecerte como Juan, toda mi juventud
Y permanecer siempre al pie de la cruz

Ante ti nos postramos, con fe y con piedad
Para pedir ante el odio, tu humildad
Ante el egoísmo, tu generosidad
Y amar como tú, Cristo de la Caridad.

Amen

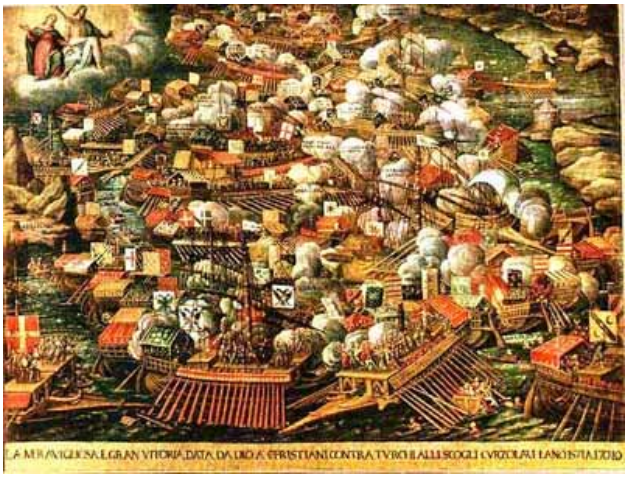
“LA ICONOGRAFÍA DEL ROSARIO DOLOROSO, LA PASIÓN EN LOS OJOS DE LA MADRE (I)”

Joaquín Bernal Ganga
Estudiante del Grado de Hª del Arte en la UMU

A la comunidad dominicana, en el VIII Centenario de su fundación, con el que han celebrado su año jubilar.

Con el presente artículo se pretende dar a conocer de manera breve la iconografía y devoción hacia María con la advocación de “Rosario en sus misterios dolorosos”, teniendo como punto de partida la Batalla de Lepanto y finalizando con la obra ejecutada por Ramón Cuenca Santo para la Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad.

El 7 de octubre de 1571 se llevó a cabo la batalla naval de Lepanto, en la cual los cristianos vencieron a los turcos. Los cristianos sabían que, si perdían esta batalla, su religión podía peligrar y por esta razón confiaron en la ayuda de Dios a través de la intercesión de la Santísima Virgen. El Papa Pío V pidió a los cristianos rezar el rosario por la flota. Con la victoria del cristianismo ante la amenaza turca se instituye la fiesta de Ntra. Sra. de la Victoria, aunque un año después, Gregorio XIII cambió el nombre de la fiesta por el de Nuestra Señora del Rosario.



(1)

(2)

El rezo del Santo Rosario, como bien es sabido se realiza siguiendo una serie de “misterios” diferentes durante los días de la semana, quedando los martes y viernes reservados a los de carácter “Dolorosos”, los cuales son: Getsemaní, Flagelación, Coronación de Espinas, Jesús con la Cruz a cuestas y la Crucifixión.

Dentro de este tipo de misterios, encontramos que muchos simulacros de la Virgen en actitud

dolorosa, es decir, durante la pasión, han adquirido este título de "Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios Dolorosos", siendo titulares, incluso, de históricas cofradías, como el caso de la hermandad de Monte-Sión de Sevilla, o populosas corporaciones como la del Rosario Doloroso de la Parroquia de Santo Domingo de Granada, que a continuación trataremos.

En esta primera entrega, nos centraremos en las imágenes de la advocación referida en Sevilla, Granada y Murcia

- Sevilla, dos barrios para una misma advocación.

La primera de las imágenes a tratar será la titular mariana de la Hermandad de Monte-Sión, la más antigua de las tallas que se expondrán y que constituye un pilar básico para entender en la actualidad muchos aspectos de Semana Santa sevillana. La imagen, comparte titularidad con el Señor de la Oración del Huerto, que constituye el primer misterio doloroso del Rosario.

Según la tradición, en el mes de octubre de 1560, tuvo lugar la fundación de la Hermandad de Monte-Sión, debido a la fusión de una del Rosario, establecida en una ermita, que dio lugar después al convento de Monjas Carmelitas de Belén, al sitio de los Cuatro Cantillos y una de penitencia, que se formó en el Hospital de las Cinco Llagas, dedicada a la contemplación de la Ferviente Oración de Nuestro Señor Jesucristo en el huerto, titulándose a partir de aquí Hermandad y Cofradía de los Misterios Dolorosos del Rosario de Nuestra Señora y de la Santa Oración del Huerto, perteneciendo a ella preferentemente los armadores de buques que hacían la travesía a las Indias Occidentales, dando a la Hermandad parte de las riquezas que traían.(1)

(3)

(4)

La imagen de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos, representa a la Madre de Dios al pie de la Cruz, siguiendo la fórmula habitual en el arte cristiano del siglo XII, cuando la Dolorosa adquiere independencia iconográfica, esto es, presentándola sola, como abstracción del Calvario, en clara alusión al Stabat Mater.

Se trata de una escultura de las llamadas "de candelero" o de devanadera y, por tanto, sólo tiene esculpidos el rostro y las manos. El resto del cuerpo se limita a una estructura, con articulaciones en los brazos, sobre la que disponer las ricas vestiduras.

Según los técnicos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, la imagen está hecha con diversas maderas, todas ellas pertenecientes a la familia de las coníferas, entre las cuales se encuentra el cedro, muy recomendado para este tipo de obras por sus propiedades: dureza, consistencia e incorruptibilidad. Así mismo, está considerada como la dolorosa más antigua de la Semana Santa sevillana por algunos especialistas(2)

Si bien en las fotografías expuestas más arriba se nos presenta de "Viuda noble" o "Luto de corte", la imagen procesiona los Jueves Santos revestida de ricos conjuntos blancos bordados en oro, que dispone sobre ella su vestidor D. José Ramón Paleteiro, y bajo un magnífico palio bordado en oro sobre malla.

(5)

(6)

En el Barrio del Polígono de San Pablo, la Hermandad que reside en la Parroquia de San Ignacio de Loyola tiene sus orígenes en 1979, teniendo como primer título el de Fervorosa Asociación de Fieles de María Santísima del Rosario y San Ignacio de Loyola, (vemos que desde un primer momento el Rosario se encuentra presente ya en la Hermandad). Como prueba de su fundamento religioso y cofrade, se expone, que, durante esos primeros años de vida, realizó y celebró todos sus Cultos internos, sin contar con Imágenes Titulares para su veneración. Posteriormente, con la llegada de los Trinitarios a la parroquia la Hermandad añadiría al Cautivo y Rescatado como titular Cristífero. El 17 de marzo de 2008 la Hermandad realiza su primera Estación de Penitencia a la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, en el Lunes Santo, siendo la primera en abrir los cortejos de la jornada. (3)

La talla que se venera por parte de la Hermandad es obra de Luis Álvarez Duarte (2007). Tiene una altura aprox. de 167 cm aprox. Sus ojos son de color verde, al igual que los de Jesús Cautivo y Rescatado, el titular cristífero. Iconograficamente responde al mismo modelo que la de Monte-Sión, es decir, la Virgen, sola en el calvario.

Fue bendecida el 3 de octubre de 2007, presidiendo y oficiando la ceremonia S.E.R. Cardenal-Arzobispo de Sevilla, f. Carlos Amigo Vallejo. Amadrinó su bendición, la Hermandad de la Esperanza Macarena. Es ataviada por Jose Manuel Lozano y procesiona sobre paso de palio de terciopelo liso, ya que actualmente se están desarrollando los trabajos de bordado del nuevo palio, que verán la luz esta próxima Semana Santa.

- Granada, devoción, historia y Pasión

En Granada, podemos encontrar la versión histórica y gloriosa de la devoción del Rosario a partir de Lepanto, ya que allí encontramos la histórica imagen de la Virgen del Rosario Coronada, la Co-Patrona de la ciudad y principal imagen escultórica a la hora de hablar de Lepanto, ya que parece ser que era la talla que se encontraba en la galera de D. Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, es decir, en la propia batalla de Lepanto. (4)

(7)

Si bien, y hecha la referencia a la Virgen del Rosario "Gloriosa", nos centraremos en la Virgen del Rosario en sus misterios Dolorosos, que casualmente, reside en la misma parroquia que la corporación de Gloria y que junto a la Madre, venera al Señor de las Tres Caídas, esto es, el cuarto misterio doloroso.

La actual Hermandad fue fundada el día 19 de noviembre 1927 como Hermandad de Penitencia adscrita a la Hermandad de Gloria de la Archicofradía del Rosario Coronada, que fue fundada el 5 de abril 1492, debiendo su realeza al ser los Reyes Católicos, hermanos y fundadores.

La imagen venerada es una talla que ha sufrido importantes remodelaciones hasta llegar a su estado actual, desde que fue realizada por Miguel Zúñiga en 1985, siendo restaurada la misma en 1995 por Hernández León y en el año 2004 por Antonio Bernal que la remodeló y la reencarnó haciendo unas nuevas manos. Es ataviada por Álvaro Abril y procesionada en un fastuoso paso de palio, al son de alegres marchas del corte que recuerda, a la mayoría de los estudiosos cofrades al procesionar de la Esperanza de Triana (Sevilla).

(8)

(9)

- Murcia, una recuperada hermandad del rosario en Santa Catalina.

La iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Murcia, contó durante el siglo XVIII con una de las cofradías denominadas "del Rosario" más poderosas de la ciudad, teniendo incluso una titular pictórica salida de las manos de Francisco Salzillo y Alcaraz, tal y como aseguran los datos aportados por Sánchez Moreno lo que nos indica una fundación anterior al año 1740, en el cual se realizaría el lienzo. La cofradía desaparecería a los finales de esta centuria, si bien, Fuentes y Ponte relataría en el s. XIX el esplendor de los rosarios vespertinos que se realizaban desde aquella cofradía. (5)

Por lo tanto, debemos hablar de una recuperación histórica en lo que se refiere a devolver la devoción del rosario en la iglesia de Santa Catalina, pero llevándola a un estricto carácter penitencial, procesionando la tarde del Sábado Santo (o de Gloria) desde el seno de la Cofradía de la Caridad, la cual, desde sus inicios tenía como objetivo principal el dar culto a los misterio dolorosos del rosario, a los que posteriormente se añadirían los tronos de San Juan, la Verónica y María Dolorosa en la jornada del Sábado de Pasión.

(10)

(11)

(12)

La imagen perteneciente a la entidad murciana muestra a María arrodillada sobre un cojín en actitud de recogimiento en el Cenáculo, orando al Padre Eterno y según la tradición rememorando todo lo acontecido en las horas de la Pasión, iconografía surgida y expandida ya en el medievo europeo.

La talla es obra del escultor de Cox Ramón Cuenca Santo, realizada en madera de cedro tallada y policromada al óleo siguiendo las pautas tradicionales del barroco levantino, sobre esta, se disponen ricos ajuares brocados, siguiendo las pautas de la "viuda noble" (esto es, tocas blancas sobre vestido negro y manto del mismo color), realizado por Álvaro Moliner, para la tarde del Sábado Santo, siguiendo el modelo de la Virgen de la Soledad creado por Gaspar Becerra en 1565 para el Convento de los Mínimos de Madrid, y un conjunto de colores vivos sin toca para sus fastos de Octubre. Así mismo, destaca en la orfebrería la magnífica corona de imperiales creada para Ella por Orfebrería Piró de Valencia. La labor de la vestimenta de tan soberbia talla es desarrollada por su escultor, Ramón Cuenca, y Santiago Rodríguez.

Ilustraciones:

(1) "Batalla de Lepanto ". Óleo sobre tabla veneciano, finales del XVI, basado en un grabado de 1572.

(2) Ntra. Sra. del Rosario Coronada, Co-Patrona de Granada, más conocida como "Rosario de Lepanto", por presidir (supuestamente) esta, la batalla contra los turcos.

(3) y (4) Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios Dolorosos Coronada, Capilla de la Hermandad de Monte-Sión, Calle Feria, Sevilla

(5) Trasera del Palio de Monte-Sión. Se observa el manto realizado entre 1971 y 1973 en el taller de Sobrinos de José Caro, por entonces regentado por Esperanza Elena Caro.

(6) Talla de Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios Dolorosos, Iglesia de San Ignacio de Loyola, Polígono de San Pablo, Sevilla.

(7) Ntra. Sra. del Rosario Coronada, Co-Patrona de Granada, en una foto de archivo.

(8) y (9) Ntra. Sra. del Rosario en sus Misterios Dolorosos, medio plano de la imagen y del conjunto procesional

(10) Ntra. Sra. del Rosario de Santa Catalina con su atuendo de viuda noble en la tarde de Sábado Santo

(11) Ntra. Sra. del Rosario de Santa Catalina con su conjunto de "gloria" que porta para su onomástica y cultos de octubre

(12) Ntra. Sra. del Rosario de Santa Catalina sobre su paso procesional en la tarde del Sábado Santo, ante el imafronte de la Catedral de Murcia

Bibliografía:

(1) Archivo de la Hermandad de Monte-Sión

(2) «La Virgen del Rosario de Montesión es la dolorosa más antigua documentada de Sevilla» José Joaquín Moreno Gutiérrez en "Pasión en Sevilla", Diario ABC, 16 de octubre de 2014

(3) Archivo de la Hermandad de San Pablo

(4) Archivo de la Archicofradía del Rosario de Granada

(5) "Sobre la advocación del Rosario de Nuestra Señora, sus misterios dolorosos contemplados en la iconografía de la Soledad y su entronque dentro de la nueva disposición litúrgica", José Alberto Fernández Sánchez, en Rosario Corinto nº0, 2013.

"LA OBRA DE JOSÉ SANCHEZ LOZANO A TRAVÉS DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN DE BENIAJÁN Y EL SAGRADO CORAZÓN DE LA RIBERA DE MOLINA (I)

José María Cámara Salmerón

Francisco Salzillo murió el dos de marzo de 1.783 siendo enterrado en el desaparecido convento de Capuchinas.

''Que es cosa natural a toda criatura de la qual ninguno

por justo o pecadorque sea se puede escapar''

Segundo testamento de Francisco Salzillo (1765)

Quizás te sorprenda el comienzo de este artículo, pues más bien podría ser el final más que el principio, pero no, el dos de marzo de 1.783 sería una fecha que pasaría a la historia por dos cosas de importancia capital en el desarrollo e historia del antiguo Reino de Murcia, primero: muere el escultor más afamado y querido que nunca ha pisado nuestra huertana tierra, D. Francisco Salzillo, segundo: se continua la escuela de escultura murciana, erigiendo a Salzillo como el primero de todos y espejo a seguir en el devenir de los tiempos por todos aquellos que de una manera u otra intentan imitar las obras del gran escultor murciano. Como verán una fecha con dos puntos muy contrapuestos, el principio y el final, Salzillo se constituye como el alfa y el omega de una importante escuela de escultura, escuela que desde la muerte del primero en el S.XVIII ha ido dando escultores de gran valía y calidad artística, citando entre ellos a: Roque López, Sánchez Araciel, Marcos Laborda, Santiago Baglietto, Juan Porcel, Sánchez Tapia, Sánchez Lozano, Labaña o el recientemente fallecido Francisco

Liza, y en la actualidad los Hermanos Martínez Cava. Como habrán visto Salzillo dejó algo más que una importante cantidad de obras de una excelente calidad artística y sentimental, dejo sin ser consciente para siempre en Murcia, el afán de reproducir sus obras para gloria de Dios y de la gente de nuestra tierra.

No es una persona murciana la que hoy pretendo que ocupe estas páginas, pues nacido en el año 1.904 D. José Sánchez Lozano venia al mundo en la localidad costera de Pilar de la Horadada, aunque desde bien joven comprendió y se esmeró en imitar la obra de Salzillo, dando buena muestra su entrada en el taller de Planes Peñalver o sus estancias en Madrid y Barcelona con el fin de mejorar la técnica del dibujo, obteniendo con 17 años la mención de mejor alumno en la asignatura de Modelado y Vaciado de la Escuela Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de Murcia. Como vemos Sánchez Lozano mostraba claras aptitudes hacia la imaginería y la talla.

''Como Salzillo quiero hacer arte especialmente religioso….

Admiro a los escultores barrocos españoles''

En las anteriores palabras de Sánchez Lozano publicadas en el diario ''La Verdad'' en el año 1.949, el escultor dejaba claro su especial admiración por Salzillo, admiración evidenciada claramente en su legado artístico, legado que debido a su buen hacer dejó en gran parte del arco mediterráneo, regalando para la historia una gran cantidad de obras de una excelente calidad y similitud con la obra de Salzillo. Coincidiendo por otro lado con la postguerra española en la que debido a la destrucción de una gran cantidad de arte sacro su producción se vio favorecida por el afán de tantas y tantas cofradías y entidades por volver a recordar a aquellas imágenes que desde muchos siglos atrás habían ocupado sus capillas, hornacinas, y lo que es más importante, un rincón en los corazones los ciudadanos de una determinada ciudad. A lo anteriormente enunciado, debemos sumarle la asignación que pronto recayó sobre su persona como restaurador oficial de las obras de Salzillo, padre e hijo, Baglietto, Nicolás Fumó y Bussy. Como verán, Sánchez Lozano siempre tuvo clara la idea y la línea a seguir en su producción, Salzillo y únicamente Salzillo.

En el párrafo anterior subrayaba la importancia que Sánchez Lozano tuvo en la recuperación de la imaginera procesional en el arco mediterráneo, afirmación esta que viene refrendada por Ignacio López Guillamón, el cual en su libro biográfico sobre nuestro protagonista, libro titulado: ''Arte en José Sánchez Lozano'' nos dice lo siguiente, respecto a su impronta salzillesca y labor restauradora, labor que sin lugar a la duda permitió al escultor del Pilar de la Horadada conocer de primera mano las técnicas que el ''Maestro'' utilizó, lean:

''Especial mención se hace respecto de la herencia conceptual y formal de la obra Francisco Salzillo. Respecto del maestro del Siglo XVIII, Sánchez Lozano encarna tres aspectos: constituir el testigo de su continuidad en gran parte del siglo XX a partir de un estilo y sensibilidad artística compartidos; asumir la función de recrear la herencia; oficializar el hecho de ser el restaurador de la obra de Francisco Salzillo y de las más significativa imaginería del eje formado por Orihuela, Murcia, Mula, Lorca, Cartagena y sus áreas de influencia''

La labor de restauración que nombraba en párrafos anteriores llevó a Sánchez Lozano a trabajar obras de escultores tan importantes como Salzillo o Bussy, tal y como hemos visto anteriormente. Quisiera destacar llegados a este punto el año 1.940 cuando Sánchez Lozano tuvo un contacto directo con la obra de Bussy realizada para la Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo vulgo ''Los Coloraos'' de Murcia. Siendo restaurador de la obra cumbre de la cofradía, el Santísimo Cristo de la Sangre (Nicolás de Bussy, 1.693) tal y como aseveran en diferentes estudios y publicaciones D. Ignacio Sánchez Guillamón, D. José Luis Melendreras Gimeno o Dña. Inmaculada Alcantara Sánchez, la cual mostró en las ponencias de las VI Jornadas nacionales de Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo, celebradas en Calasparra en el año 2.010, en su ponencia ''El Cristo de la Sangre, de Nicolás de Bussy. Iconografía e historia ''

el siguiente y curioso detalle que Sánchez Lozano inscribió en la imagen de Bussy al restaurarla de manera definitiva al terminar la Guerra Civil, inscripción que prueba el honor que fue para el escultor del Pilar de la Horadada restaurar la obra de Nicolás de Bussy :

''Sanchezlozano me restauró en 1940/los rojos me destrozaron''

Como más hacia adelante comprobarán esta obra hizo conocer a los Sánchez Lozano las dificultades que pueden encontrarse a la hora de reintegrar una obra que fue descuartizada y desintegrada durante la Guerra Civil Española (1.936-1.939).

No solo Bussy tuvo que ser estudiado, otro autor como Dupar tendría que ser analizado, estudiado y entendido por nuestro autor, puesto que en la cercana Villa de Beniaján tuvo que llevar a cabo una de sus grandes empresas: devolverle a los habitantes de Beniaján a su Virgen del Carmen, su patrona.

Es Nuestra Señora del Carmen, Patrona de Beniaján, la protagonista de esta primera edición de la obra de Sánchez Lozano a través de dos de sus grandes grupos escultóricos. Creo firmemente que no hay grupos escultóricos en la obra del escultor del Pilar de la Horadada que reúnan tanta delicadeza, esfuerzo, arte y sabiduría como Nuestra Señora del Carmen de Beniaján y el Sagrado Corazón de la Rivera de Molina. En este artículo comenzamos con la Patrona de Beniaján, hablar de esta imagen es sencillo, pues nos encontramos ante una de las obras más señeras y artísticas de todas las que se encuentran repartidas por la huerta murciana, siendo incluso considerada obra cumbre de la imaginería barroca murciana, tal y como asevera D. Gabriel Nicolás Vera en la introducción del libro conmemorativo del 50 aniversario de la hechura de la talla (1956-2006) por D. José Sánchez Lozano.

La Virgen del Carmen llama poderosamente la atención por la disposición del grupo escultórico, la valentía y perfecta resolución con la que el escultor del Pilar de la Horadada resolvió la reposición al culto del icono por excelencia de la localidad de Beniaján. No me cabe la menor duda que fue la valentía y el amor al arte sacro lo que llevaron a Sánchez Lozano a aceptar tan magno encargo, puesto que si ya es difícil realizar un conjunto escultórico creativo y distinto a lo ejecutado hasta el momento más lo es todavía reinterpretar y recomponer exactamente igual la obra de un escultor tan prolífico, respetado y conocido como era D. Antonio Dupar, autor de la imagen de Nuestra Señora del Carmen que tristemente fue quemada en la contienda civil española.

Para hablar del icono de Sánchez Lozano primero debemos comenzar por conocer un poco de la historia de la imagen primigenia, la que la segunda quincena del mes de marzo de 1.936 fue tristemente descuartizada con hachas y martillos en la plaza de la iglesia de Beniaján, todo esto después de milagrosamente resistir al fuego que fue provocado intencionadamente la noche del 14 al 15 de marzo de 1.936 con el fin de quemar la iglesia de la localidad. La obra que aquella noche desapareció, solo por unos años, fue realizada en torno al año 1.725 cuando se encarga al escultor francés Antonio Dupar la imagen original de Nuestra Señora la Virgen del Carmen, siendo la imagen de la siguiente manera tal y como escribe D. Antonio García Valverde en la publicación citada anteriormente, referente al 50 aniversario de la imagen de Sánchez Lozano:

''La Virgen del Carmen con el Niño en sus brazos y portando ambos el Escapulario de la Orden, que baja del cielo sobre una nube y llegando hasta las puertas del Purgatorio donde es ayudada por dos ángeles que elevan hacia el cielo a las animas purificadas. Querubines la acompañan en la nube mientras tres ánimas de distinta edades esperan su turno de salvación''.

Dupar haciendo alarde de su atrevimiento y maestría decide crear un conjunto en el que ir un paso más allá de la típica representación del icono carmelita, esto es, la Santísima Virgen ataviada con el hábito carmelita (colores marrón y blanco) sosteniendo sobre su mano izquierda al Divino Infante y sobre la derecha el escapulario carmelita que entregó a San Simón Stock en el año 1251:

''Este Escapulario será el privilegio para ti y para todos los carmelitas…quién muriere con él no padecerá el Fuego del Infierno''

Es fácil comprender , tras leer las líneas anteriores, la representación que Dupar hace del simulacro carmelita, pues María, tal y como se recoge en su mensaje a San Simón Stock salva de las llamas del infierno a todos aquellos que portan el escapulario carmelita, de ahí seguro que nace la representación que el escultor francés realiza en este simulacro, situando el escapulario en las manos de Jesucristo, referencia inequívoca del escapulario como camino a Cristo, y más concretamente al cielo, a la vez que aleja a las Benditas Ánimas del Purgatorio del fuego infernal, siendo en este caso salvados por la intercesión de ángeles que los elevan a los cielos, representado en la obra por la nube que sirve de sostén a la imagen de María, y que continua hacia la siniestra del Divino Niño Jesús, reforzando la teoría anteriormente expuesta . La ''Estrella de la Mañana'' tal y como nombran las jaculatorias del Santo Rosario a María, también porta el escapulario carmelita salvando las ánimas del Purgatorio.

La imagen de Dupar gozó desde su ejecución, de una gran admiración por todos los murcianos, fruto de esto la sagrada imagen visitó en varias ocasiones la ciudad de Murcia, siendo las visitas las siguientes y más reseñables:

a)1.891: Para procesionar en la Procesión del Corpus Christi de la capital murciana, formando parte del cortejo junto con los patronos de los distintos gremios, San Patricio e incluso la Virgen de la Fuensanta. Su presencia fue solicitada a la parroquia de Beniaján, muy posiblemente por el Cabildo Catedralicio, encargado de la organización de la Procesión del Corpus Christi, como es en la actualidad.

''A pesar de lo que pesa el grupo y a pesar de la distancia, los de Beniaján contribuirán a la procesión del Corpus con una gran imagen que llamará la atención de propios y extraños ''

Diario de Murcia

b)1.907: Una vez que fue restaurada, doscientos años después de su hechura, por el afamado escultor Sánchez Araciel, volviendo desde Murcia en romería hasta Beniaján el 13 de enero.

''El domingo, cuando más concurrido estaba el Puente por el hermoso sol que hacía, apareció llevada en andas y camino de Beniaján, una de las obras más atrevidas de Salzillo''

Martinez Tornel en el Liberal

c)1927: Con motivo de la Coronación Canónica de la Virgen de la Fuensanta, Patrona de Murcia. Partió desde Beniaján el día 24 de abril arropada por su pueblo y estandarte, con destino a la murciana parroquia de la Virgen del Carmen, lugar desde el que formaría parte del magno cortejo que se organizó con motivo de dicha coronación. Partiendo a las seis de la tarde el cortejo desde la murciana Plaza del Cardenal Belluga.

''Rico paso, escultura de Salzillo que llamó mucho la atención''

(La Verdad)

Para finalizar esta breve situación del antecedente de la Virgen del Carmen actual, obra de Sánchez Lozano, quiero aclarar que fue este último junto con José Sánchez Moreno los que descartaron la atribución a Salzillo y se la asignaron a Dupar, siendo esto provocado por el amplio conocimiento que Sánchez Lozano tenia de la escultura barroca murciana, amén de su condición de restaurador de la imagen tras la Guerra Civil, teoría refrendada más recientemente por las historiadoras Dña. María Virginia de Mergelina y Dña.Mª Carmen Sánchez –Rojas.

''Su estilo correspondía a una corriente anterior y más clásica, introducida en Murcia a principios del Siglo XVIII y muy alejada de la tradición escultórica levantina''

La tesis anteriormente comentada tiene como pilar, muy posiblemente, un elemento que coincide en la imagen y la trayectoria de su autor, Dupar, el cual era muy dado a obtener ideas de cuadros, lienzos, pinturas, grabados y esculturas de autores desconocidos por entonces en España para hacer sus bocetos, lo que en cierto modo explica la distribución tan pictórica y monumental del conjunto que nos ocupa.

Como decía al principio de este artículo la noche del 14 al 15 de marzo de 1.936 el faro devocional de Beniaján era destrozada totalmente en la plaza de la iglesia de esta localidad murciana, pero, devotamente y en un acto de valentía muchos vecinos recogieron los restos que habían quedado de la

primigenia imagen, entre ellos el Niño Jesús, favoreciendo con su heroico acto que de nuevo en el año 1.956 el 12 de julio volviera Beniaján a ver a su Virgen del Carmen, su patrona.

Fue el cura D. Juan Sáez Hurtado el verdadero faro sobre el que los beniajanenses asentaron su devoción y esfuerzo para de nuevo tener un icono que les recordara a su patrona destruida, junto con este hombre de bien, el continuo asesoramiento de D. José Ortiz y los fragmentos recuperados por los vecinos, encontrándose entre ellos restos de ánimas, ángeles, cinco querubines y el Niño, Sánchez Lozano pudo conseguir una réplica y reintegración exacta de la imagen que tallara Dupar, siendo su coste total 95.000 pesetas, recaudadas en su totalidad mediante donativos y los ingresos recogidos de diversas actividades como teatros de carácter benéfico, comenzando estas labores a partir de 1.953, fecha en la que se encarga la obra.

Todo el esfuerzo de los habitantes de Beniaján se vio recompensado cuando el 12 de julio se dirigieron en masa a recoger la obra, la cual se encontraba en el Convento de las Agustinas de Murcia, convento muy próximo al taller del escultor, el cual se encontraba en la calle Arrixaca de Murcia. Cuentan las crónicas que fueron tales las ganas de recoger la imagen de su patrona que los beniajanenses fueron hasta la ciudad con tartanas, camiones de transporte de cítricos y cientos de vecinos que llenos de ilusión, esperanza y emoción recogieron a su patrona, la procesionaron por las calles de Murcia y la postraron ante el obispo Sanahuja y Marcé, el cual la bendijo a las puertas del Palacio Episcopal, quedando a la vez maravillado ante la magnitud del conjunto. Entró de nuevo en la Iglesia Parroquial de Beniaján sobre la medianoche una vez que fue recibida por las autoridades y el pueblo de Beniaján en general.

Dejando de lado los aspectos históricos de la imagen actual, y centrándonos en la imagen en el plano más artístico podemos decir que respecto a la imagen original, Sánchez Lozano modifica la concepción original de la nube, la cual antes era hueca para poder extraer las imágenes, siendo en esta ocasión maciza, mientras que los mecanismos de sujeción de ángeles y ánimas son exteriores. Asímismo Sánchez Lozano se sirve de los restos de la antigua talla recogidos por los habitantes de Beniaján para poder realizar la nueva imagen, teniendo la actual la imagen original del Niño Jesús .así como las proporciones de la original, puesto que Sánchez Lozano toma la cabeza original como referencia para la correcta proporción de la imagen, asemejándose el tamaño a la que tallara Dupar, conjunto realizado en madera policromada.

J. Bernal Ganga 1

Para finalizar añadir que Dña. María García Samper en el libro '' El legado artístico del escultor pilareño, Sánchez Lozano'' define la imagen de la siguiente manera:

''Este grupo escultórico, de talla en madera y policromada con estofas, enlienzados y algunos elementos modelados con escayola y pasta. En su punto superior alcanza una altura de 380 cm. Representa a la Virgen en el purgatorio, concediendo a las ánimas el llamado Privilegio Sabatino, es decir, rodeada de ángeles que rescatan las ánimas del purgatorio , intercediendo por ellas. Es una de las obras más apreciables por la complejidad del conjunto escultórico''

Para finalizar añadir dos fechas claves en la historia reciente de Nuestra Señora la Virgen del Carmen, primeramente el 16 de julio de 1.979 cuando en la Plaza de la Iglesia de Beniaján fue coronada canónicamente por el entonces párroco de San Juan Bautista de Beniaján, D. Antonio Pérez-Muelas Sánchez y por otro lado reseñar el 29 de noviembre de 2.014, cuando de nuevo volvió a procesionar por las calles de Murcia en la Procesión Magna de las Doce Estrellas, procesión realizada con motivo del 50 Aniversario de la Proclamación de María como Madre de la Iglesia, reseñar que fue la única imagen que vino de otra población, pues el resto de imágenes pertenecían a entidades e iglesias de la capital murciana.

Este artículo ha llegado a su final, y si no han sido conscientes del valor que tiene la imagen para Beniaján y la Región de Murcia les dejo una frase que seguro les hará entender lo que supone Nuestra Señora la Virgen del Carmen:

''Esta es nuestra Virgen y esta nuestra Historia''

D. Antonio García Valverde

Siempre agradecido a mis hermanos CORINTOS .

Bibliografía:

García Samper, María. (2.015). El legado artístico del escultor pilareño Sánchez Lozano. Pilar de la Horadada: Ayuntamiento de Pilar de la Horadada, Concejalía de Cultura.

López Guillamón, Ignacio. (2.013). Arte en José Sánchez Lozano. Badajoz. Tecnigraf editores.

Cofradía de Nuestra Señora del Carmen de Beniaján. (2.006).Nuestra Señora la Virgen del Carmen, Patrona de Beniaján, publicación conmemorativa 50 Aniversario (1.956-2.006). Beniaján: Cofradía de Nuestra Señora del Carmen de Beniaján.

García Alcántara, Inmaculada (2.010).El Cristo de la Sangre, de Nicolás de Bussy. Iconografía e historia. En José Juan Moya y Martinez, Vid Salvífica. Calasparra: Antigua y Venerable Cofradía de la Sangre de Cristo y la Vera Cruz de Calasparra.

Melendreras Gimeno, José Luis (2008). Tradición y creatividad en las obras de imaginería pasionaria de los escultores murcianos contemporáneos, después de la guerra. En Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM), Murcia II Congreso internacional de Cofradías y Hermandades, actas y ponencias. Murcia: Universidad Católica de Murcia (UCAM).

Zaragoza Braem, Francisco (2.018).La escuela levantina de imaginería. En Universidad Católica de Murcia (UCAM), Murcia II Congreso internacional de Cofradias y Hermandades, actas y ponencias. Murcia: Universidad Católica de Murcia (UCAM).

(2016). https://es.wikipedia.org. Recuperado de https://es.wikipedia.org./wiki/JoseSanchez_Lozano

Devociones de Estepa (2.010) .http://cofrades.sevilla.abc.es.Recuperado de http://cofrades.sevilla.abc.es /profiles/blogs/la-escuela-salzillesca

CIVITATIS ORBIS TERRARUM

VISTA Y PLANO DE PALERMO: PROPUESTA DE ANÁLISIS URBANO A TRAVÉS DE UN CUADRO DE SANTA ROSALÍA EN LA IGLESIA DE SANTA CATALINA DE MURCIA

Pedro Fernández Sánchez

En el templo de Santa Catalina de Alejandría de la ciudad de Murcia, se puede contemplar un lienzo de 1,38 x 1,06 metros con la representación de Santa Rosalía de Palermo. La santa aparece representada con distintos atributos y elementos propios de su iconografía. Pero el objetivo de este análisis no es tratar de forma artística ni histórica dicha obra pictórica. Así pues, si nos dejamos perder observando los distintos detalles que rodean a Santa Rosalía, aparecerá una vista con la representación de una ciudad costera. Lamentablemente no se puede contemplar de forma clara y detallada porque el lienzo se encuentra bastante deteriorado y en la zona que nos interesa aparecen varios repintes. Pese a ello, es factible realizar un análisis sobre la vista de la ciudad representada y que automáticamente atribuiríamos a Palermo, al ser ésta la ciudad de procedencia de la santa representada.

Es entonces, cuando es conveniente plantearse si un pintor del siglo XVII o XVIII representaría fielmente una ciudad que se encuentra al otro lado del Mediterráneo. A esto hay que añadir que en esta época obtener grabados o bocetos sobre ciudades no sería tan fácil, preciso y rápido como en la actualidad.

Para poder realizar dicha comprobación, acudimos al Civitates orbis terrarum donde encontramos una vista de 1572 de Braun and Hogenberg y dos planos; el primero de ellos de 1764 de Josep Roux y el segundo de 1819 de Vladimir Bronevskii. Es precisamente cuando acudimos al plano de Josep Roux cuando observamos que la ciudad se estructura en dos viales principales de gran tamaño que se cruzan en el medio; ésto recuerda y evoca al cardus y decumanus romanos. Además, comparando la vista pictórica con la vista vertical de Roux, se observa que en ambos el final de una de las calles iría a coincidir muy aproximadamente con la bocana del puerto o el entrante del mar en la ciudad. Precisamente esas dos calles principales, que articulaban la ciudad, siguen presentes en el

callejero actual de Palermo bajo los nombres de Vía Roma y Vía Vittorio Emanuele.

El referido cruce de calles, que partía en cuatro zonas la ciudad, tiene su origen en las reformas urbanas que se emprendieron en esta civitas en el siglo XVI. Durante la Edad Media, Palermo fue una urbe cuyo entramado urbano era el típico de cualquier ciudad medieval de occidente; es decir, con un denso entramado de calles estrechas y retorcidas. Con la llegada del siglo XVI, concretamente bajo el dominio del emperador Carlos V y el gobierno del virrey Gonzaga, se encargará al arquitecto Ferramolino un plan de refuerzo de las estructuras defensivas de la ciudad de Palermo, que se engloba dentro de un plan general de fortificación de las ciudades sicilianas. Dicho plan, consistirá en la construcción de nuevas murallas y bastiones que otorgarán a la ciudad el carácter cuadrangular y constreñido que observamos en todas las vistas y planos que se adjuntan en el anexo. Estas primeras obras son el punto de partida de todo un plan que tendrá como objetivo la modernización de la ciudad, su reforma en busca de la comodidad y la funcionalidad. También se intentará dotar a la ciudad de todo un guión escenográfico. Ésto último motiva la apertura, en la década de los 80 del siglo XVI, de una gran calle rectilínea que uniría el nuevo y reformado muelle del puerto de Palermo con el centro neurálgico del poder religioso y político de la ciudad; es decir, la catedral y el palacio real. Esta nueva calle sería dotada de dos puertas monumentales de entrada que marcarían su comienzo y final, convirtiéndola en la evocación de la Vía Sacra romana que dirigía al Capitolio. Ambas ciudades, la siciliana Palermo y Roma, serían comparadas desde el siglo XVII por diversos autores. Precisamente, dicha vía ceremonial sería la empleada para su desfile triunfal por Juan de Austria tras su victoria en Lepanto; concretamente, era esa la finalidad buscada con el plan de mejora escenográfica de Palermo.

A finales del siglo XVI y comienzos del XVII se abriría la Vía Maqueda que sería la otra gran avenida que cruzaría Palermo cortando justo por la mitad la vía realizada años antes, ésto crearía el plano característico de cruz que estamos analizando. En esta nueva avenida, se levantarían suntuosos palacios por parte de la nobleza de la ciudad en lo que es la continuación del plan de mejora ornamental de Palermo. Además, el punto de cruce entre ambas avenidas sería el eje y centro simbólico de la ciudad con la presencia en esta zona del Palacio Pretorio y del Senado siciliano. Es por tanto, esta nueva estructura de la ciudad la que la divide en las cuatro zonas características que se puede contemplar claramente en la obra pictórica de Santa Rosalía.

Como hemos referido anteriormente, el puerto de la ciudad de Palermo fue reformado durante el XVI y sin duda, era otro de los centros neurálgicos de la importante ciudad siciliana. La excepcional situación natural del puerto de Palermo le hizo ser un gran centro comercial con gran movimiento y tránsito de embarcaciones; además la

reforma del muelle favorecería mucho más dicha actividad. Prueba de ello, es que durante la época de dominio español la población de la ciudad creció espectacularmente, lo que es un reflejo inequívoco de su excelente posición en el mundo del comercio. A ésto se sumaría la importancia de este puerto como punto estratégico para la flota española en el Mediterráneo, en unos tiempos en los que la lucha contra los turcos en dicho mar era una de las grandes preocupaciones del imperio español. Además, Palermo cerraría por el sur el eje Palermo-Nápoles-Norte de Italia que gozaría de pleno protagonismo en el campo comercial durante el siglo XVI, antes de que éste se trasladara a las Provincias Unidas y actuales Países Bajos durante el siglo XVII. Esa importancia comercial explica el espectacular crecimiento que sufrió Palermo, junto a las ciudades de este eje, durante el siglo XVI bajo los reinados de Carlos I y Felipe II.

La vista de Braun and Hogenberg es anterior a todas estas reformas urbanas, que se acometen durante finales del siglo XVI. Además, la ciudad se contempla desde una vista horizontal o panorámica por lo que no podemos observar su planta de forma correcta. Sí que se aprecia el puerto, que si lo comparamos con los otros planos e incluso con la vista pictórica que analizamos, se percibe mayor sencillez y la ausencia de faro por lo que estamos ante el estado del puerto antes de reformar.

Las similitudes entre las vistas del Civitates orbis terrarum y la representación pictórica de la obra que nos ocupa, no acaban en lo anterior ya que encontramos varios elementos que nos ayudan a confirmar que efectivamente en la pintura de Santa Rosalía de Palermo se representa de forma correcta y fidedigna dicha ciudad. Es el caso de las dos construcciones que se encuentran a extramuros de la ciudad y en medio del campo siciliano, seguramente se trate de conventos, monasterios o ermitas. Dichas construcciones religiosas aparecen tanto en la vista pictórica de Palermo, en el plano de Josep Roux o en la vista de Braun and Hogenberg. Otro elemento que nos ayuda a confirmar nuestra hipótesis, es el monte que aparece en segundo plano en la obra pictórica y que también se contempla en la representación de Bronevskii.

Así pues, el Civitates orbis terrarum se nos revela como una obra fundamental para poder adentrarnos en el análisis y comparación histórica de vistas y planos de ciudades, y por ende de su entramado urbanístico. En este caso, nos ha sido útil para comprobar que la vista urbana pintada, en

Braun and Hogenberg

Josep Roux

Vladimir Bronevskii

el cuadro de Santa Rosalía, se trataba efectivamente de la ciudad originaria de la santa y además de una representación muy completa y fidedigna de la referida ciudad. Por lo tanto, el presente estudio demuestra que el artista pinta con toda propiedad Palermo y no otra ciudad cualquiera, por lo que tendría conocimiento, bien directo o indirecto, del entramado urbano de este emplazamiento.

BIBLIOGRAFÍA

-AA.VV (2014): La fiesta barroca: los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713). Barcelona: Universitat Jaume I.

-BOSCARINO, S. (1986): Sicilia barocca: architettura e città, 1610-1760. Roma: Oficcina Edizioni.

-FUENTES Y PONTE, J. (2005): España Mariana: Provincia de Murcia. Murcia: Fundación centro de estudios históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia.

-http://historic-cities.huji.ac.il/italy/palermo/maps/roux_1764_pl_42.html (16/01/2017)

-http://historic-cities.huji.ac.il/italy/palermo/maps/bronevskii_1819_palermo.html (16/01/2017)

-http://historic-cities.huji.ac.il/italy/palermo/maps/braun_hogenberg_I_48_3.html (15/01/2017)

ANEXO FOTOGRÁFICO:

FOTOGRAFIAS: Santiago Rodríguez López

Braun and Hogenberg

Vladimir Bronevskii

Josep Roux

EL REGALO DE LA VIDA

Joaquín Martínez Pérez
Presidente Hospitalidad de Lourdes

Hace unos días, esperando a que el semáforo pasase a verde y poder cruzar, como casi nadie ya lo hace, había junto a mí unos zagales, que manifestaban su enojo con la situación actual de vida y los problemas a los que se debían enfrentar para llegar a "ser algo en esta vida", un verdadero problema sobre todo cuando aún no te afeitas más allá de los pelos del bigote, eso que más parece el pico del gorrión al cambiar la pluma y que en la huerta de Murcia siempre se ha llamado el bozo, que una barba poblada.

Mientras debatían de esto y lo otro, uno de ellos llegó a la siguiente conclusión, que no por usada deja de tener su aquel… Esta vida no tiene sentido, está montada al revés. Cuando tienes dinero te mueres, cuando tienes tiempo eres viejo, deberíamos empezar por el final… y ahí dejó su reflexión, al tiempo que sus amigotes o colegas, le daban la razón con aspavientos y lamentos.

Y son muchas veces las que se llega a esta reflexión en esta vida sin percatarse de lo que supondría que así fuera y realmente estuviera montada al revés.

Por una de esas, pensando y poniéndome en el papel, comencé mi vida con setenta y tantos, no es cuestión de ser pretencioso y querer nacer más allá de esa edad, y dar con ello veracidad a las palabras del zagal gorrionzuelo del que antes he hablado.

Y comencé mi vida solo, no estaban mis padres, esas personas maravillosas que yo recuerdo y con las que viví muchos años. Recordaba un teléfono y llamé, allí no había ninguna persona con ese nombre.

La vida transcurría y pasaba, con dinero en el banco, todos los meses me ingresaban, a eso del día 28, la paga de jubilado, el tiempo que tenía era todo para mí y no tenía nada más que eso, tiempo y dinero, aquello que los zagales demandaban y años,

muchos años, los cuales irían bajando conforme fuera pasando el tiempo hasta que moriría hecho un bebe.

De repente caí en la cuenta de que sabía el día y la hora a la que iba a morir, lo que no sabía era donde ni cómo. Primera agonía, esta vida en vez de disfrutarla día a día, se convertía en una cuenta atrás.

Empecé a buscar, tenía que encontrar a mis hijos, a mi mujer, a mis hermanos, a mis padres, a mis abuelos, a mi familia, a mis amigos,…, no sabía dónde estaba nadie y ni siquiera si llegaron a existir, pero en mi recuerdo estaban todos y cada uno de ellos y no solo eso, sino vivencias vividas y sentimientos que debía encontrar de nuevo, pero no sabía si eso existía o había sido un sueño. Debía empezar la vida por el revés, debía empezar la vida como había pedido, por el final, con tiempo y dinero, pero sin familia y amigos. No sabía en qué momento se fueron marchando de este mundo cada uno de ellos, en que situación, de qué modo y manera…

Toda mi vida se limitó a buscar, a buscar todo aquello que me hizo feliz a lo largo de mi otra vida, de esa vida donde naces en el seno de una familia, que te enseña y te educa, que te hace persona, en la que luchas para ser alguien en la vida, en la que te formas como persona a base del esfuerzo de tus padres. En la vida en la que todo cuesta mucho, pero en ese esfuerzo estás siempre rodeado de tu mujer y tus amigos. Luego llegarán los hijos, esas personas que realmente hacen que todo tenga sentido y donde ves realmente el fruto de todo el esfuerzo y de todo lo que como persona llevas y vas dando forma a lo largo de los años. Esas personillas que te quitan el sueño y por las que siempre estarás preocupado, les vaya bien o les vaya mal.

Y sigo buscando, y buscando y buscando. Me paso el tiempo, ese tiempo tan añorado por los zagales de antes, buscando, no tengo tiempo para nada más que para buscar y el dinero que tengo solo lo puedo emplear en ir de aquí para allá, buscando una señal, una referencia, algo que me lleve a todas esas personas que conformaron mi vida o yo pienso que así fue.

Voy a contrarreloj, voy de más a menos, voy quitando días y cada día estoy más joven y cada día no encuentro a nadie de aquellas personas a las que tanto quise.

Y llegó un momento en el que paré. Paré de esta locura en la que el hombre juega a ser Dios y hace la vida como cree es mejor para él, sin darse cuenta que la vida es un regalo, un maravilloso regalo en cada uno de sus días. Todo va pasando sin que nos demos cuenta, todo transcurre con la más absoluta de las "normalidades", pareciendo que hasta nosotros somos capaces de hacerlo igual que Él. Pensando algunos que hasta Él no está ahí y todo es fruto de la casualidad. Siendo tan miserable como si despreciáramos el más costoso de los regalos, hecho con el más absoluto de los sacrificios.

Es ahí, en esa encrucijada, cuando te paras y caes en la cuenta que una sola cosa de las que han

pasado en la vida, una sola persona importante que ha compartido contigo la vida, supondría que si todo fuera al revés, fuera la causa de que toda tu vida buscaras eso que ahora mismo, no valoras y piensas que está ahí por casualidad. Pensamos que todo es gratis y realmente es así, es gratis, pero no porque nosotros lo merezcamos, sino porque todo es un regalo, todo en esta vida es un regalo del Señor, un maravilloso regalo, pagado con el más valioso de los Sacrificios.

Todo está pensado, todo debe pasar tal y como pasa y nosotros, esforzarnos para que este regalo sea disfrutado por todos aquellos que nos rodean, por compartir todo lo bueno que nos hace felices y que gratis se nos ha dado y no pensar nunca en el tiempo y en el dinero, ambas cosas, si no están dentro del regalo de la vida, solo servirían para buscar aquello que nos hizo felices.

El orden de las cosas es importante, las matemáticas fallan con Dios y el orden de los factores altera gravemente el producto. Sé quién me espera y a donde voy con el paso de esta vida, de eso me fio y con eso me vale.

DESDE MI SILENCIO EL CRISTO DE LA CARIDAD ME HABLA…

MN. Jacinto Pérez Hernando

Te hablo cuando ya estoy clavado a la cruz a ti, que tantas veces me miraste sin verme y me oíste sin escucharme.

A ti, que tantas veces prometiste seguirme de cerca y sin saber por qué te distanciaste de las huellas que dejé en el mundo para que no te perdieras.

Os hablo, cuando –con más emoción que nunca- miro al Padre, pero, con más pasión que nunca, no puedo dejar de mirar hacia vosotros, a vosotros, que no siempre creéis que estoy en el silencio, que me buscáis sin hallarme y a veces perdéis la fe en encontrarme, a vosotros, que a veces pensáis que soy un recuerdo y no comprendes que estoy vivo.

Yo soy el principio y el fin, soy el camino para no desviaros, la verdad para que no os equivoquéis y la vida para no morir. Mi tema preferido es el amor, que fue mi razón para vivir y para morir. Yo fui libre hasta el fin, tuve un ideal claro y lo defendí con mi sangre para salvaros. Fui maestro y servidor, soy sensible a la amistad y hace tiempo que espero que me regaléis la vuestra

Nadie como yo conoce vuestras almas, vuestros pensamientos, vuestro proceder, y sé muy bien lo que valéis.

Incluso, ahora que os veo dormidos, sé que puede más el deseo de seguirme, que la inclinación a dejarme.

Sé que quizás vuestra vida os parezca pobre a los ojos del mundo, pero Yo sé que tenéis mucho para dar, como yo me estoy dando ahora, y estoy seguro que dentro de vuestro corazón hay un tesoro escondido; ¡conoceros a vosotros mismos! y, así, haréis un lugar para mí, como yo, en mi corazón he reservado un rincón para mi Padre Dios.

Si supieseis cuánto hace que golpeo las puertas de vuestro corazón y no recibo respuesta. A veces también me duele que me ignoréis y me condenéis como Pilatos, otras que me neguéis como Pedro y que otras tantas me traicionéis como Judas. Cuando estoy a punto de morir en el madero y de subir hasta lo más alto de él, quisiera no volver a veros egoístas, orgullosos, rebeldes, disconformes, pesimistas.

Cada vez que estéis débiles, como yo ahora lo estoy –débil y fuerte- buscadme y me encontraréis.

Cada vez que os encontréis abatidos, como en este instante yo me encuentro, habladme, contadme lo que os ocurre. Como yo, ahora, lo estoy haciendo con mi Padre.

Cada vez que creáis que no servís para nada no os deprimáis no os creáis poca cosa. No olvidéis que yo, hace unos días, necesité de un asno para entrar en Jerusalén y necesito de vuestra pequeñez para entrar en el alma de vuestros prójimos.

Cada vez que os sintáis solos en el camino, no olvidéis que estoy con vosotros, aunque –ahora- me sienta más sólo que nunca.

No os canséis de pedirme que yo no me cansaré de daros no os canséis de seguirme que yo no me cansaré de acompañaros nunca, os lo digo en esta hora de prueba, nunca os dejaré solos.

Nota:

¿Qué le contestas a Jesús?

LOS ESCULTORES DE LA DEVOCIÓN

Alejandro Romero Cabrera
Historiador del Arte

Dios, en su infinita bondad, deja caer ciertos dones y talentos en algunas personas, las cuales pueden cultivarlos o, a lo peor, ni darse cuenta de que los tienen. Las personas que cultivan y hacen evolucionar sus talentos, sobre todo si es en el campo del arte y la religiosidad, crecen ellos mismos, por supuesto, pero también cumplen una gran labor pública al hacer más agradable la vida a los demás con el desarrollo de su creatividad.

En este grupo de personas que han sabido reconocer el talento que el Señor les ha sembrado están los protagonistas de este artículo: los escultores Hermanos Martínez Cava, Juan y Sebastián, cuyas obras de arte están devolviendo el regusto por la religiosidad íntima a las casas de muchos murcianos. De Sebastián y Juan se puede decir que son jóvenes, sencillos, y con tanto amor e ilusión por la estética murciana que están devolviéndole a la misma el gusto por lo rococó, lo minucioso, lo bien acabado…

Se podría decir que son escultores, también imagineros, pero también otras muchas cosas más, puesto que de su taller salen las imágenes completas con todos sus ornamentos y aderezos, elaborados con todo lujo de detalles y dando de nuevo valor a ese patrimonio suntuario tan nuestro y, a veces, tan injustamente denostado.

Su humildad y cercanía propicia que podamos conocer muchos detalles de la carrera artística que llevan realizada hasta ahora: desde bien niños demostraron una fuerte inclinación a la creación artística y también a la religiosidad popular, teniendo una inmensa ilusión por recrear de forma fidedigna y a tamaño reducido los pasos procesionales que más les gustaban. Esto les despertó el interés por modelar el barro.

Fueron realizando reproducciones y maquetas a escala de numerosos pasos de la Semana Santa de Murcia, de cofradías tan señeras como el Amparo, la Caridad (con la imagen de su Titular),

la Esperanza, el Perdón, la Sangre, Jesús o el Resucitado, que forman parte de su patrimonio personal. Entre todas esas réplicas cabría destacar la de la Dolorosa de la Cofradía de la Esperanza, la imagen a quien mayor devoción profesan, lo cual se demuestra al admirar de cerca tan delicada reproducción.

El primer trabajo público que hicieron fue una reproducción de la cabeza de San Antón Abad, Patrón de su barrio, para la Cofradía homónima (de la que son hermanos estantes), y en la que ya se apreciaba la tremenda habilidad con el modelado que poseen. También recuerdan con mucho cariño sus dos primeras obras completas para un sacerdote murciano: las reproducciones a 25 cm. de dos obras magistrales de González Moreno, la Virgen de la Amargura y San Juan de la Cofradía del Santo Sepulcro.

Pero el trampolín que les catapultó en 2009 a ser tan conocidos hoy en el mundo del arte cofrade murciano fue la maqueta completa que hicieron del paso del Cristo del Perdón. Fueron a bendecirla a la Parroquia de San Antolín y pronto corrió como la pólvora por la Murcia cofrade la noticia de la existencia de estos artistas.

Hoy siguen trabajando muchísimo, y no sólo realizando milimétricas reproducciones de pasos reales, sino también creando sus propias composiciones de arte devocional, y siempre inspirados por la estética salzillesca y murciana, que tantos momentos de gloria ha dado al panorama artístico de nuestra tierra.

Algunas de nuestras iglesias también van exponiendo ya las obras salidas de sus manos, como por ejemplo en la Parroquia de San Francisco Javier y San Antón, la parroquia de Juan y Sebastián, donde cada Navidad exponen un Nacimiento de tamaño académico. O el Convento de MM. Dominicas de Santa Ana, que ha unido a su ingente y secular patrimonio una bellísima imagen de oratorio de Santo Domingo de Guzmán.

Su juventud e ilusión harán que les depare un futuro muy provechoso. Y lo más importante de todo: siempre bajo el prisma de sus acendradas creencias. Sólo desde la mirada de un creyente se consigue imprimir a las creaciones la unción necesaria para toda imagen sagrada. De ahí que sean unos verdaderos escultores de la devoción.

LA SUBJETIVIDAD INSALVABLE DE LA BELLEZA EN EL ARTE

Laura Sánchez Rosique

A lo largo de épocas, y de muy distinta manera en cada una de ellas, la belleza ha sufrido la persistencia de quienes han querido catalogarla, encasillarla de alguna manera dentro de un ámbito cerrado, el de la definición, y al mismo tiempo tan vasto y difuso como una cualidad, un concepto o un sentimiento intensamente discutido por pensadores y filósofos de todos los tiempos, quizás en aras de intentar ponerle puertas al campo, como vulgarmente se dice, pero definitivamente, acotar un término de estas características se ha convertido en una quimera a lo largo de los siglos.

En esta búsqueda, no hallamos una sola definición objetiva de belleza, porque todas de alguna manera nos llevan a la indefinición de lo subjetivo, de lo que a cada individuo le pueda sugerir la contemplación de algo, es decir, siempre va a depender de que ese algo sea bello o no según nuestra capacidad de percepción y así al mismo tiempo de nuestras propias circunstancias, del entorno, de la educación, en definitiva, de nuestros valores intrínsecos como persona, donde nadie va a poder cambiar las sensaciones que percibimos en determinadas ocasiones, ya sea contemplando una obra de arte o mirando el mar.

¿Quién puede decirnos donde están los límites de nuestra percepción y el cúmulo de sensaciones que nos producen? ¿Por qué unos obtenemos satisfacción, plenitud, admiración al contemplar el arte sacro y otros en cambio perciben inquietud y desasosiego? Todo es tan subjetivo, tan etéreo y difuminado que no existe un criterio seguro para identificar y evaluar la belleza ni por qué se produce en nosotros dicha percepción.

La palabra belleza se ha ido transformando a lo largo de los siglos en un término vago, y más cuando se utiliza en su sentido amplio, pues engloba las más diversas formas de sensibilidad. Por ello, cada cultura define los sentimientos que conforman un juicio estético y que no están desligados de los valores morales. De la misma manera se puede afirmar que son infinitas las acepciones de lo bello, lo

feo, lo bueno y lo malo a lo largo de la historia del arte.

Buscando sinónimos de la palabra belleza hallamos términos tan apasionantes como la sublimidad y la magnificencia que se encuentran íntimamente relacionados aunque sean conceptos que emanen hacia los aspectos más irracionales de este juicio, que nos llevan incluso al extremo de la grandeza.

En la actualidad la idea de belleza parece haber perdido el respetable e indiscutido arraigo del que gozó durante la mayor parte de la historia. No es sólo que cada época tenga su ideal de belleza, sino que, al mismo tiempo, en cada una conviven de igual manera muchas tendencias disonantes, incluso sin llegar a los límites de riqueza que distingue a la nuestra, en la que el propio ideal se halla asimismo cuestionado. Cada filósofo, cada crítico o cada artista elaboran conceptos provenientes de distintos raciocinios enmarcados bajo culturas diferentes y la suma de todos ellos es lo que comúnmente manejamos en nuestro devenir diario.

Hasta nuestros días llegó la belleza con los trastornos propios de algo que se ha ido reformulando, a través del tiempo y que se encuentra con la crisis de la cultura contemporánea y la nueva concepción del arte, donde definitivamente, arte y belleza se independizan y ya nada volverá a ser como antes.

CONEXIÓN GTM, TERTULIA DEL LUNES DE ENCARNA TALAVERA
Paco Aleman, Maria Jose Caceles, Encarna Talavera, Laura Sanchez

Durante el siglo XX, las vanguardias artísticas pusieron en crisis su vigencia, su carácter analógico y reconocible, incluso dejaron de aspirar a ella. La marginaron y la ridiculizaron. El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza porque viola todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento.

El tan inolvidable gesto vanguardista de Marcel Duchamp, al exhibir un mingitorio como "obra de arte", originó tal revuelo que echó por tierra las ansias de belleza que la humanidad creía que había implícita en toda expresión considerada artística, al menos hasta ahora. Fue desacreditada y ridiculizada como prototipo burgués.

Pocas nociones se hallan tan asociadas a nuestra idea convencional del arte como la de belleza; sin embargo, se encuentran de un modo habitual alejadas de nuestra mundología del arte contemporáneo. Según las palabras finales de la obra de Eco, se halla rendida "a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza". Supongo que "el todo vale" tuvo bastante que ver con lo que a partir del siglo XX conformará nuestra percepción del arte. Ahí se perdió, a mi modo de ver, la esencia verdadera del arte, porque ya no bastaba la unidad, la forma, el equilibrio… a partir de ahora cualquier objeto puede constituir arte por el simple hecho de que alguien lo secunde.

Hemos construido una sociedad extravagante donde, con el objetivo de innovar, de ser diferentes, únicos, de lograr expectación e incluso desequilibrio, se construye un arte que sacrifica la belleza, marginando aquello que nos relajaba, nos inspiraba y saciaba. Ahora en cambio nos hacen pensar, nos atormentan, nos sacuden; lo que busca el arte actual es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, pero para eso debemos desprendernos de los prejuicios establecidos durante

siglos y plantarnos ante este nuevo "arte" con la mirada limpia, dispuesta a que te invada lo desconocido, el mundo de los sueños, de las fantasías, del redescubrimiento de la materia, la nueva manera de exponer objetos fuera de su contexto habitual (situaciones improbables donde el arte ya no se preocupa de proporcionarnos una imagen de la belleza natural, así como tampoco pretende ofrecernos el placer sosegado de la contemplación).

Nada queda en el siglo XXI de aquella belleza soñadora, de los cánones que nos guiaban a la perfección, las vanguardias plásticas y literarias allanaron el camino para la introducción de obras difícilmente aceptables siquiera como arte, es decir, sin considerar su valor estético, bueno o malo, sino su mero estatuto. Así es como se fue desintegrando uno de los componentes básicos del arte: la belleza.

Pero si hay una forma de arte que se ha resistido a los envites de la subjetividad y se ha mantenido puro, en su mayoría, a los preceptos más clásicos y reconocibles para la sensibilidad del alma humana, es el arte sacro vehiculizado a través de la imaginería.

Se ha establecido a lo largo del tiempo que la belleza radica allá donde cohabiten la armonía y la simetría, (preceptos fundamentales a los que siempre retornan los artistas en busca de un arte consolidado y que ofrezca garantías) o que se trata de un sentimiento subjetivo, que es el resplandor del bien; porque tendemos a asociar belleza con bondad y esto nos lleva a múltiples manifestaciones de la indefinición del concepto.

Tomás de Aquino, define a la belleza en términos dispares, "es bello lo que a la vista agrada", y bajo este axioma la belleza queda circunscrita a cosas meramente superficiales, sin embargo para I. Kant, el arte bello era aquel cuya forma generaba un sentimiento de placer en el observador. Por tanto un objeto puede ser bello sin tener que depender de ningún razonamiento basado en principios sino que solo obedezca a nuestros sentimientos.

Pero mientras unos centran la belleza en las cualidades del objeto, otros lo hacen en la reacción del sujeto. Baudelaire dijo "cada edad y cada gente tiene su propia forma de belleza".

En el caso del arte, muchas obras no obedecen a un concepto universal, ni utilitario, simplemente son bellas en sí mismas, porque lo que las hace bellas es por la respuesta y lo que al mismo tiempo genera en el sujeto que la observa, que la escucha, que la ve, que la siente, que la toca, en definitiva, que la disfruta.

BIBLIOGRAFIA:

ECO, Umberto, Historia de la Belleza .2005

BURKE. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.1756.

KANT. Lo bello y lo sublime, 1979

espiritual

FORMA, JUICIO Y ATRIBUCIÓN

Antonio Zambudio Moreno
Prof. Hª Arte – UNED Cartagena

En el ya extenso periodo que comprende la historia del arte desde el alborear de la Edad Moderna hasta la actualidad, las obras de los grandes maestros canonizados por los "connoisseur" , se convirtieron en objeto de ávida competencia e interés por parte de los coleccionistas de toda Europa, y la identificación de las autorías pasó a ser una cuestión fundamental, de la que dependía el valor de cambio que se le asignaba a las obras, cuestión lógica teniendo presente que el mercado del arte dictaba y dicta sus estrictas y rígidas normas.

En principio, esta regla afectó fundamentalmente a la pintura, expresión plástica que marca la pauta dentro del complejo mundo de relaciones comerciales que se establece en el mundo del arte, pero a su vez, con el tiempo, pasó a ser extrapolable a otras expresiones como la escultura, especialmente la de pequeño formato, más fácilmente ubicable dentro del sistema mercantil del ámbito artístico. En la cultura de nuestro país, la imaginería sacra de madera policromada es un elemento fundamental en lo que respecta a los diferentes medios de expresión utilizados en el campo de la talla, de hecho, hoy día, es una de las manifestaciones que han experimentado un mayor auge dentro del mundo anglosajón.

A lo anterior, relativo únicamente a la valoración económica que una pieza puede poseer, se añade el hecho de que nuestra escultura policromada es casi en su totalidad de ámbito religioso, y por ende, posee unos valores que van mucho más allá de la mera tasación crematística. Lo histórico, lo tradicional, lo antropológico, lo social, lo devocional, todos esos aspectos se reúnen en el universo creativo de la imaginería sacra como instrumento de querencia afectiva, de contemplación mística y piedad popular, estableciendo nexos de unión con los fieles o espectadores que incluso pasan de generación en generación.

Por consiguiente, tanto en un aspecto como en otro, la identificación de una pieza determinada con la producción de un artista de renombre, es motivo para muchos de acentuación del valor de una escultura tanto desde el punto de vista "mundano" como "espiritual". Bien es cierto que cuando una pieza se introduce en el comercio del arte, la firma, la autentificación de un gran maestro como autor de ésta, es primordial para que su valor crematístico sea mayor. Y decimos valor crematístico y no artístico, pues éste último reside en la forma, en la idea, en la plasmación de un concepto y cómo se transmite el mismo por medio de la expresión material.

Ahora bien, si hablamos de escultura religiosa expuesta al culto, a la veneración pública, tanto en el templo como en la calle, incluso a la ubicada en un espacio museístico determinado, aquella no está expuesta a los vaivenes mercantiles, por tanto, la afectación primordial es la valoración estética, plástica, la cual facilita la contemplación, la devoción por medio de la capacidad de expresión, la fuerza y entidad explícita de la obra que viene en gran medida sustentada por unos valores que, obviamente, un buen artista sabe plasmar.

Por todo ello, la atribución, el autor de la obra, no es ni mucho menos lo primordial para la valoración estética de una pieza, y más, las enmarcadas dentro de la religiosidad popular. Ello no implica que el atribucionismo no sea algo plausible, de hecho, es un sistema utilizado por la historiografía tradicional desde hace ya mucho tiempo, metodología que alcanza su cénit con los teóricos Giovanni Morelli y Bernard Berenson , que allá por las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX respectivamente, elaboraron una serie de estudios válidos y consecuentes basados en presupuestos lógicos en cuanto a la posible identificación de autorías.

Es más, es una técnica deductiva que en lo que respecta a la historia de la imaginería sacra de nuestro país, ha servido para catalogar con plenas garantías obras de enorme calado artístico como el Cristo de la Luz de la ciudad de Valladolid o el Nazareno de Pasión de Sevilla, obras indudables de Gregorio Fernández y Juan Martínez Montañés respectivamente.

Su método surge de la observación, mediante un análisis de elementos particulares de las obras, atendiendo a la comparación de detalles que podían revelar la manera específica de trabajar de los maestros, y con ello poder atribuir autorías. El sistema parte de dos preceptos fundamentales: primero, que los artistas muestran de modo inconsciente unos trazos personales en los pequeños detalles rutinarios, como la forma de trazar el ojo, la nariz o la oreja. Segundo, que esos trazos se repiten en toda la producción de un mismo maestro, considerando obviamente su evolución.

Se entiende, por tanto, que contrastar y relacionar estos datos con otros similares permite realizar análisis deductivos con garantía científica. Incluso tiene conexión con el método de Sigmund Freud en lo que respecta al análisis de la personalidad del sujeto.

Pero siendo el atribucionismo un sistema válido, en determinadas ocasiones, el cientifismo no es absoluto, pues de hecho, cada gran maestro posee una corriente de seguidores y discípulos a nivel local

que copian las grafías y morfologías expresivas de sus obras, incluso su método y forma de tratar los materiales. Por consiguiente, ello redunda en lo que puede denominarse una valoración aproximativa, pero en muchos casos no definitiva en cuanto a una determinada autoría.

Es más, el que se supone como mayor documento de fiabilidad, es decir, el soporte documental, en muchos casos es presa de equívocos, pues los escritos, pueden ser relevantes cuando se refieren a obras realmente ejecutadas y que contienen datos fiables, como pueden ser los contratos de encargo y hechura. Sin embargo, aun cuando se cuenta con textos instrumentales que pueden considerarse pertinentes para llevar a efecto la labor de atribución, algunos no son plenamente contundentes, pues con el devenir del tiempo y los testimonios históricos que en ellos se plasman, éstos pueden ser presa de ciertas valoraciones y alteraciones subjetivas.

Por todo lo anterior, el atribucionismo, inserto en la lógica y criterio del ojo y visualización del experto, está sujeto a la intervención de expectativas mentales del individuo que estudia la obra en lo que respecta a la interpretación de los datos visuales que ésta aporta. Además, esos mecanismos fisiológicos de índole visual han sido superados por el desarrollo tecnológico que brindan elementos como los análisis radiológicos y químicos de la materia artística, de hecho, los datos que ofrecen los gabinetes técnicos de documentación e investigación artística, están revolucionando las bases tradicionales de la atribución y, de hecho, en el futuro, sería deseable que la formación de amplios bancos de datos sobre materiales y técnicas empleadas permita mejorar la catalogación de las obras. Sin embargo, la información que ofrecen estos nuevos recursos no siempre es fácilmente interpretable, y la determinación final necesariamente descansa sobre la emisión de un juicio personal basado en la experiencia.

Lo cierto es que, bajo los postulados y criterios de la historiografía del arte actual, el atribucionismo, aunque utilizado ampliamente por historiadores profesionales, es un método ahistórico, extremadamente útil como herramienta para la historia, pero siempre considerando a la obra de arte desde unos parámetros que ignoran su historicidad.

Es un sistema insertable dentro de un discurso historiográfico siempre que se le considere una metodología auxiliar que, como es la paleografía, prepare el camino al investigador asentando los materiales para una interpretación sucesiva que es compleja y totalizadora, pues engloba muchos aspectos que van más allá del meramente artístico.

De ello, se interpreta que las atribuciones en el campo de la imaginería religiosa no son el elemento central de valoración de la misma. La capacidad persuasiva de la efigie, su entidad icónica y devocional, van plenamente desarrolladas conforme a su estética, a su forma, a su acabado en consonancia con lo que el pueblo o los espectadores demandan, y de ello deriva el juicio artístico que se puede realizar, independientemente de la autoría, elemento que es sin duda de gran interés, pero nunca plenamente esencial en lo que respecta a la valoración crítica del experto e incluso del aficionado y del creyente.