



# LOS CONSULADOS NAZARENOS

# De los títulos eclesiásticos y civiles en nuestras Hermandades y Cofradías

Marcial D. Alarcón Martínez  
Director Delegación Episcopal de HH. y CC  
Coordinador de Formación de D.E.HH.CC  
Diócesis de Cartagena

## TÍTULOS ECLESIASTICOS

Nuestras asociaciones pasionarias ostentan títulos diversos, los cuales se someten a la normativa preconiliar del Código de Derecho Canónico de 1917, que dedica a dichas asociaciones numerosos cánones (684 – 725), diferenciando entre ellos diferentes títulos, a saber:

**Hermandades**, que las define como Pías Uniones, que tenían como misión realizar obras de piedad o de caridad, siendo necesario se constituyeran de modo orgánico (cc 707, § 1), precisando para su legalización canónica de la aprobación del Obispo de la Diócesis. Aún así, no contaban con la personalidad jurídico-canónica.

**Cofradías**, además de tener los cometidos de las Hermandades, estas tenían como fin primordial el incremento del Culto Público, para ello necesitaban del Decreto de Erección por parte del Obispo, tal y como ordenaba el cc. 707. § 2, gozando así de personalidad jurídico-canónica.

**Archicofradías**, principalmente eran Cofradías que debían contar con indulto apostólico para poder agregar a otras Cofradías, con el fin de hacerlas participar de las indulgencias, gracias, fines, etc... sin que estas tuvieran una mayor vinculación, quedando en todo bajo el régimen general del Código de Derecho Canónico para las Cofradías, es decir, necesidad del Decreto de Erección por parte del Obispo, obteniendo así la personalidad jurídico-canónica.

Con la promulgación por parte de S.S. Juan Pablo II, el 25 de Enero de 1983 del nuevo Código de Derecho Canónico, desaparece del mismo las nominaciones anteriormente descritas, denominándolas simplemente “Asociaciones de Fieles” (Libro II, Título V); en concreto las Hermandades y Cofradías, así como sus Federaciones o Confederaciones, son “Asociaciones Públicas de Fieles, según lo estipulado en los cc. 298 y 301. Como vemos, el nombre de Hermandad o Cofradía, pudiéndose usar como nombre histórico, no aparece en la norma moderna, pero que por costumbre siguen usándose sin que por ello en ellas prevalezca las definiciones del Código de Derecho Canónico de 1917.

Pero muchas de nuestras Hermandades y Cofradías, también ostentan otros títulos, como son los de Pontificia, Venerable, Hospitalaria, Humilde, Fervorosa, Sacramental, etc... Para poder usar dichos títulos es necesario, en algunos casos, las siguientes autorizaciones:

**Pontificia**, dicho título debe ser concedido por el Papa, el cual extenderá la correspondiente BULA, dirigida expresamente a la Hermandad o Cofradía. No estará permitido el uso de dicho título sin la obtención de dicho documento obtenido por la Hermandad o Cofradía.

**Humilde**, Venerable o Fervorosa, dichos títulos serán concedidos por la autoridad eclesiás-

tica, siempre a solicitud de la hermandad o cofradía, otorgándose el correspondiente decreto de la concesión, sin el cual la hermandad o cofradía no deberá usar dichos títulos.

**Sacramental**, las que cultivan, como objetivo básico, la devoción y adoración hacia el Santísimo Sacramento. Aquellas cofradías penitenciales que tras la fusión con una Hermandad Sacramental, para añadir dicho título, deberá haber asumido todas las funciones y obligaciones de aquella.

## TÍTULOS CIVILES

También encontramos dentro de los títulos usados por nuestras Hermandades y Cofradías, títulos como Real, Ilustre, Muy Ilustre, Muy Noble (este muy poco usado), llamados nombres complementarios al nombre oficial de la Hermandad o Cofradía, y que se agregan a éste por una vinculación existente de la institución con alguna de las personas que ostentan dicho título. El más utilizado y reconocido es el título de Real. Veamos cuales son las características de dichos títulos y la capacidad de la entidad eclesiástica para poder utilizarlos:

**Real:** Título que deberá estar concedido por un monarca, generalmente por haber ingresado en ella como hermano o por la decisión en Asamblea General de la propia Hermandad o Cofradía, de haberle nombrado Hermano Mayor Honorario, pero en estos últimos casos, por si solos no son suficientes, de acuerdo al comunicado del Jefe de la Casa de su Majestad el Rey de 9 de marzo de 1990, por el cual la aceptación de un cargo honorífico por cualquier miembro de la Familia Real, si bien es requisito necesario para la obtención del título de “real”, no lo es suficiente, debiendo ser solicitado y autorizado de forma expresa.

**Ilustre o Muy Ilustre:** Título que se usará si alguno de sus miembros ostenta o ha ostentado ese título.

**Muy Noble:** Este título es poco reconocido dentro de nuestras hermandades y cofradías, ya que el mismo deberá usarse cuando alguno de sus miembros ostente o haya ostentado título nobiliario. El mismo deberá ser reconocido por una institución heráldica o nobiliaria y autorizar el uso de dicho título.

Nuestras Hermandades y Cofradías de la Diócesis de Cartagena, ostentan estos títulos, reconocidos con carácter eclesiástico o civil, como son: Real, Ilustre, Muy Ilustre, Muy Noble, Pontificia, Venerable, Sacramental, etc...; títulos todos ellos atribuidos a lo largo de su historia.

Realizar en este espacio un estudio de los títulos de nuestras Hermandades y Cofradías, así como de las autorizaciones documentales de los mismos, sería muy largo, por lo que me centraré en aquella Cofradía de la que investigue dichos reconocimientos haciendo referencia a la documentación de los mismos, la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Murcia.

La Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, cuenta con tres títulos civiles: Real, Ilustre y Muy Noble y todos ellos deben tener y tienen un por qué y un cuando, es decir, por quién o quienes fueron dados a la Cofradía y en que momento de su historia. Además para poder usarlos deben estar históricamente documentados, ya que de lo contrario se estaría usurpando un derecho que no corresponde.

Debemos remontarnos tiempo atrás, al decreto de erección canónica, año 1896, el día 15 de junio era proclamada su constitución con el título y advocación de “Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón”, obtenida por decreto del M.I. Señor Provisor y Juez de Obras Pías del Obispado de Cartagena, siendo Obispo Don Tomás Bryan Livermore.

La Cofradía desde su constitución ha ido agregando a numerosos hombres ilustres como mayordomos pertenecientes a la misma o como mayordomos honorarios. Será en sesión extraordinaria de 21 de abril de 1915, bajo la presidencia de Don José Miguel Navarro Abellán, cuando se anunciaba que debido a las gestiones realizadas por Don Félix Pérez Sánchez, Secretario General y Archivero de la Cofradía, se había obtenido de su Alteza Real el Serenísimo Señor Infante Don Fernando María de Baviera y Borbón, la alta distinción de aceptar el cargo de Presidente Honorario de la Cofradía, según oficio enviado con fecha 12 de Abril del mismo año. Asimismo, se acordó

extender un artístico diploma de gratitud, encargo que llevó a efecto Don José Antonio Rodríguez Martínez, que presentó el día 22 de diciembre del mismo año el Título Diploma de Presidente Honorario, el cual fue confeccionado por el pintor Don Jerónimo Ros. Decir que la Junta quedó altamente complacida con el trabajo realizado dejando constancia de ello en el libro de Actas, así como el reconocimiento a la labor del Sr. Rodríguez, acordándose que dicho título se expusiera al público.

Para la entrega de dicho título, se comisionó a Don Juan Pedro Criado y Domínguez, residente en Madrid, ostentando el cargo de Secretario General de la Asamblea Suprema de la Cruz Roja; y a Don Fernando Coello, extendiéndoles los debidos oficios a dichos señores para que llevaran a cabo la entrega oficial a S.A.R. Don Fernando de Baviera. El primero de ellos recibió de la Cofradía el nombramiento de Mayordomo Honorario por su colaboración.

Al año siguiente la Cofradía en el Cabildo Ordinario elegía nuevo Presidente, a Don José García Villalba, en cuyo mandato se recibió un magnífico retrato (entiéndase fotografía) del Presidente Honorario, el cual después de ser enmarcado pasó a la Sala de Juntas. No se conserva el mismo, pues suponemos sería destruido, como muchos de los enseres y documentación, cuando se destruyó la primitiva Iglesia de San Antolín, pero rebuscando hemos encontrado una fotografía del Infante de España.

Ese mismo año, fue invitado por la Junta de Gobierno, por su Presidente Don José García Villalba, para presidir la procesión del Lunes Santo, como Presidente Honorario, hecho que no pudo ser, y en un telegrama enviado por S.A.R. disculpando su asistencia, delegó su representación en el Presidente de la Cofradía.

S.A.R. el Príncipe Fernando María de Baviera y de Borbón, nació en Madrid el 10 de Mayo de 1884. Caballero de la Orden Española del Toisón de Oro, en la que ingresó el 20 de octubre de 1905. El 10 de febrero de 1904, ingreso como Trece de la Orden de Santiago y el 27 de diciembre de 1906 era nombrado Comendador de León en dicha Orden.<sup>1</sup>

La Cofradía desde ese mismo momento utilizó el título de Ilustre, por contar como Presidente Honorario a Su Alteza Real el Infante de España.

Pero no sería el único de los Baviera, ya que tras su muerte el 5 de abril de 1958, la Junta de Gobierno en sesión del día 31 de Mayo de ese mismo año, presidida por Don José Carrillo Lozano nombró Presidente Honorario de la Cofradía a su hijo Luis Alfonso de Baviera y de Borbón, otorgándole el correspondiente Título Diploma (Revista Magenta nº 20, año 2005). El Infante Don Luis Alfonso también fue caballero de la Orden del Toisón de Oro, así como caballero trece de la Orden de Santiago y Comendador Mayor de Castilla de dicha Orden, en la que tomó hábito el 25 de marzo de 1931. Falleció en Madrid, el día 14 de Mayo de 1983, permaneció soltero y por tanto sin descendencia.

Desde entonces el cargo de Presidente Honorario, concedido por la Cofradía a los Infantes de España de la casa de Baviera, ha permanecido vacante sin que hasta la fecha se conozca que se haya nombrado sucesor a tan digno cargo.

La prensa de Murcia también se hizo eco de la presidencia de Honor por parte de S.A.R. Don Fernando María de Baviera y de Borbón. Así La Verdad del día 22 de diciembre de 1915, en un artículo titulado "PRESIDENTE HONORARIO" dice: La Junta de Gobierno de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, ha celebrado sesión extraordinaria para dar cuenta en ella de la honrosa distinción de que ha sido objeto por parte de S.A.R. el Serenísimo señor Infante Don Fernando María de Baviera, aceptando el cargo que se le ofreció de Presidente honorario de dicha Cofradía. Felicitamos a ésta por el honor recibido de ser presidida por tan Augusta persona".

<sup>1</sup> RELACIONES Y ENLACES ENTRE LAS CASAS REALES DE BAVIERA Y DE ESPAÑA. SIGLOS XIX AL XXI. Amadeo-Martín Rey y Cabieses. Profesor de Dinastías Reales de la Escuela "Marqués de Avilés" Académico Correspondiente de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía Conferencia pronunciada dentro del programa del Curso 2004-2005 de la Escuela "Marqués de Avilés", de la Asociación de Diplomados en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria, Madrid con la presencia de la Princesa Marisol de Baviera Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.) Madrid, 24 de febrero de 2005.



Diploma Presidente Honorario Fernando de Baviera y Borbón



Foto Fernando de Baviera y Borbón



Infante Luis Alfonso de Baviera



ACCADEMIA INTERNAZIONALE ED UNIVERSITA' ARALDICA - GENEALOGICA - CAVALLERESCA

Academia Internacional de Heráldica-Roma



Baviera, infante de España, con el hábito de la Orden del Toisón y Comendador Mayor de León

Academia Internacional de Heráldica-Roma



ACCADEMIA INTERNAZIONALE ED UNIVERSITA' ARALDICA - GENEALOGICA - CAVALLERESCA

Escudo Academia Internacional de Heráldica-Roma



Título Luis Alfonso de Baviera

También en La Verdad del día 7 de febrero de 1916, bajo el título "El Infante D. Fernando y la Cofradía del Perdón" comenta la aceptación del cargo por S.A.R. y el pergamino realizado por Don Jerónimo Ros, encargo de la Cofradía.

No habrá que esperar mucho tiempo, para que el título de REAL, sea otorgado a la Cofradía. Será precisamente en la celebración del XXV aniversario de la constitución de la misma. "El día 12 de julio de 1921, su Majestad el Rey Alfonso XIII se sirvió conceder el Título de Real a la Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, establecida en la parroquia de San Antolín, accediendo con ello a la solicitud que le dirigió su Junta de Gobierno". Noticia aparecida en la prensa de la ciudad, pero que no se hace constar en las actas de la Cofradía, pero si se aprecia que a partir

del año 1922, con la elección de Presidente por la que dejaba el cargo el Sr. García Villalba y ocupa su puesto Don José Antonio Rodríguez en la apertura de las actas se hace constar esta dignidad de la Cofradía. A partir de entonces la Cofradía disfrutará de los títulos de Real e Ilustre.

Tendremos que esperar hasta el año 1951 para que la Cofradía obtenga el título de MUY NOBLE, título que le fue concedido por la Accademia Internazionale de Araldica, Genealógica y Cavalleresca de la Università Internazionale Araldica, cuya sede estaba en el Palacio Moroni en Roma. El día 25 de Septiembre de 1951, y en escrito oficial de dicha Academia se reconocía dicho título que dice así: "Il MAGISTRATO ACCADEMICO in virtù dei poteri conferiti all'alto consenso dello Statuto ha deliberato di conferire alla Reale e Illustre Confraternita del Santissimo Cristo del Perdono di Murcia il riconoscimento ufficiale del titolo di MOLTO NOBILE". (El Magistrado Académico en virtud del poder que tiene conferido el texto de los Estatutos ha deliberado conferirle a la Real e Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Murcia, el reconocimiento oficial del título de MUY NOBLE). La concesión de dicho título es más larga, ya que alude a la historia de la Cofradía haciendo alusión al Arte de la Seda, los títulos anteriormente detallados en este artículo, pero que creemos innecesario reproducir.

También puedo decir que la Cofradía del Perdón realizó solicitud a la Santa Sede del título de Pontificia, elevación al rango de Archicofradía y ser agregada a la de la Santísima Cruz, establecida en la Basílica Sesoriana de la Santísima Cruz en Jerusalén de Roma. Los títulos solicitados no fueron aceptados por la Santa Sede.

Si es importante señalar algo importante y que también es muy común dentro de las nuestras Corporaciones y que es del todo falso creer y llevar a efecto, me refiero aquellos títulos que se incorporan al oficial de nuestras hermandades y cofradías, por el mero hecho de el hermanamiento entre dos o más entidades cofrades. Me he sorprendido al leer algunos títulos en hermandades y cofradías con una corta existencia o muy nuevas que incorporan aquellos como propios, por el solo hecho, como he dicho anteriormente de haberse hermanado con alguna otra cofradía de su misma advocación que los ostenta con toda legitimidad. Pues bien, este hecho, al cual no se le da mucha importancia, o derecho adquirido no se sabe por que norma, eclesiástica o civil amparada, no deja de ser una usurpación de los mismos y por lo tanto una ilegalidad que podría tener sus consecuencias, tanto el ámbito eclesiástico como en el civil. Es decir, utilizar los títulos de Archicofradía, Pontificia, Venerable, etc... sin la previa autorización eclesiástica, o en el caso de los títulos civiles como Real, Ilustre, Muy Ilustre, Muy Noble, etc... podría traer graves consecuencia, puesto que usurpar un título que no te corresponde lleva penas tanto a nivel eclesiástico como en el civil. Si esto último que acabo de comentar fuera tan sencillo, todas nuestras Hermandades y Cofradías que lo deseen, con el mero hecho de hermanarse con otra que los haya obtenido y los haya adjuntado a su nombre oficial, podrían utilizarse y adjuntarse al nombre actual; pero no es así. Es mas, aquellas Hermandades y Cofradías que lo han llevado a cabo, ni tan siquiera tienen un documento que les reconozca dicho derecho, sino simplemente el del hermanamiento, que en todo caso solamente conllevaría a beneficiarse de las indulgencias que tengan concedidas cada una de ellas, pero nada más.

Lo dicho, debemos utilizar dichos complementos del nombre oficial con total legitimidad y cuando podamos documentarlos, bien con el propio documento que avale dicho título, y en defecto de éste, con otras pruebas fehacientes que demuestren que nuestra Hermandad o Cofradía ha sido galardonada con dicho honor. Todo lo demás sería usurpar una condición que nuestra entidad no tiene, porque no le ha sido concedida en ningún momento de su historia.

## El luto en la corte de Isabel de Valois

José María Cámara Salmerón

Cada Sábado Santo cuando sale Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos apreciamos un conjunto donde se puede comprender el dolor por el que María pasó en el monte Calvario. La dupla Cuenca-Rodríguez nos muestra un conjunto lleno de intimismo, unción y cánones barrocos. Cuenca y Rodríguez conforman una dupla de artistas que, a través de sus dotes artísticas, nos muestran a María tal y como en el Siglo XVI, y



por intermediación de Dña. María de la Cueva, camarera de su majestad Dña. Isabel de Valois, el escultor de Baeza, Gaspar de Becerra, concibe su Soledad de la Victoria; prototipo durante siglos del luto castellano o de cómo fusionar las advocaciones de Soledad y Dolorosa bajo un mismo canon. Un canon donde el blanco y el negro son los colores que predominan en la forma de vestir de las tallas que representan la Soledad de María tras el desenclavamiento de Cristo. Destacando la importancia que el negro, como elemento del alto realengo, tenía en la corte de Carlos V.

Ramón Cuenca, haciendo suyas las palabras de Fray Antonio de Ares y su visión de la Soledad de María, y Santiago Rodríguez trasladando el luto de la Corte de los Austrias a la Murcia del S.XXI. Dos artistas que, como veremos ahora, hunden sus creaciones en la corte borgoñona.

Realmente, ¿cómo era esa popular y devota Soledad de Gaspar de Becerra? ¿Cómo Fray Antonio de Ares concibe a María en su Soledad? Ciertamente Becerra traslada de un cuadro a la escultura la devoción de la Reina por María en su Soledad. Concretamente el cuadro del que hablaba en líneas anteriores se encontraba en el oratorio privado de Isabel de Valois, pintura que trae desde Francia. Dicho cuadro representaba las Angustias y Soledad de la Virgen al pie de la cruz.

Tras varios intentos por llevar a escultura el cuadro devocional de la Reina, Becerra consigue acabar la talla de María en su Soledad. Sánchez Rico (2015): "... una talla de la Virgen en posición genuflexa sobre un almohadón, las manos entrelazadas a la altura del pecho y la cabeza ligeramente inclinada demostrando el dolor y la soledad tras la muerte de su hijo". (p.79) Como vemos esta re-

presentación guarda gran similitud con el simulacro de Cuenca, con la leve diferencia de que las manos no aparecen entrelazadas, sino que en el simulacro del escultor de Cox aparece con las manos levemente separadas.

No solo la talla guarda similitudes con el icono devocional de la Reina Isabel de Valois, sino que la forma en la que cada Sábado de Pasión es vestida se asemeja a como, por influjo de Dña. María de la Cueva, fue vestida la Soledad de la Victoria. Una vez acabada la talla, y tal y como describe Fray Antonio Ares dentro de la obra *La Virgen de luto* de Eduardo Fernández Merino se decide ataviar la imagen.

*Este Misterio de la Soledad de la Virgen parece cosa de viudas, y si pudiese vestir como viuda de la manera en que yo ando me gustaría tener parte en esto y poder servir a Nuestra Señora con un vestido y tocas más.* (Sánchez Rico, 2015, p.80)

¿Cómo era esa forma de vestir que la Condesa Viuda de Ureña trasladó a la talla de Becerra? Palomino en su Museo pictórico y escala óptica afirma.

*Fue por dictamen de la reina, para reforzar así los lazos, según el estilo que practicaban entonces las señoras viudas de primera clase, desde el tiempo de la reina doña Juana y esta fue la causa de ponerles a esta santa imagen un traje tan extraño, por ser entonces practicado solamente en España, y por él se hace más señalada, y más conocida en todas las naciones.* (Arias, 2011, p.37)

Sánchez Rico nos dice sobre dicha indumentaria:

*El atuendo se componía de una serie de prendas interiores (...) estas consistía: en una "camisa" blanca de lino u algodón, sobre la misma se colocaban tres o cuatro "enaguas" con volantes, realizadas con tejidos similares a los de la camisa, a continuación se disponía el "verdugado", este consistía en una falda a la que se cosían aros rígidos denominados "verdugos" que proporcionan al vestido una silueta cónica, y por último sobre este se disponía una prenda interior a modo de falda denominada "manteo". Las prendas externas eran las siguientes: el "monjil" o vestido propiamente dicho realizado en sarga o en tela de paño, que no está relacionado a pesar de su nombre con las prendas de las monjas (...) la última prenda que lucían las viudas encima de las anteriores era el manto, relacionado también en su origen con las tradiciones musulmanas y hebreas, y adoptado por las cristianas en el siglo XVI(...) Como aditamento estas imágenes solían lucir una diadema que provienen del nimbo, la aureola, o el resplandor, presente ya en las catacumbas paleocristianas como símbolo de su poder espiritual y su dignidad.* (Sánchez Rico, 2015, p.87, 89, 90)

Lo anteriormente señalado podemos verlo en numerosas representaciones pictóricas de la Reina Mariana de Austria, monarca que, habitualmente, era retratada por Claudio Coello, Juan Bautista Martínez del Mazo y Juan Carreño de Miranda, los cuales repiten en un alto porcentaje de ocasiones a Dña. Mariana llevando largo monjil negro con basquiña acampanada, amplísimas tocas blancas que se enrollan vaporosas sobre el vestido y un gran manto de luto.

Finalizamos citando a Prieto, el cual afirma:

*El recurso del luto en el atavío de la imagen del convento de la Victoria no respondería por tanto al postulado teológico de la condesa sobre la viudedad mística de María sino que se limitaron a recurrir al modelo flamenco de representar la mater dolorosa.* (Sánchez Rico, 2015, p.83)



#### Bibliografía:

- Sánchez, J.I., Bejarano, A. & Romanov, J. (2015). *Imago Mariae. El artes de vestir vírgenes*. Sevilla, España: Jirones de Azul.
- Arias, M. (2011). Academia.edu. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Recuperado de [https://www.academia.edu/35811550/La\\_copia\\_m%C3%A1s\\_sagrada\\_la\\_escultura\\_vestidera\\_de\\_la\\_Virgen\\_de\\_la\\_Soledad\\_de\\_Gaspar\\_Becerra\\_y\\_la\\_presencia\\_del\\_artista\\_en\\_el\\_convento\\_de\\_los\\_M%C3%ADnimos\\_de\\_la\\_Victoria\\_de\\_Madrid\\_BRAC\\_46\\_2011\\_pp\\_33-56](https://www.academia.edu/35811550/La_copia_m%C3%A1s_sagrada_la_escultura_vestidera_de_la_Virgen_de_la_Soledad_de_Gaspar_Becerra_y_la_presencia_del_artista_en_el_convento_de_los_M%C3%ADnimos_de_la_Victoria_de_Madrid_BRAC_46_2011_pp_33-56)
- Fernández, E. (2013). Books.google. Visión libros. Recuperado de : [https://books.google.es/books?id=X60RBQAAQBAJ&pg=PA124&lpg=PA124&dq=el+luto+en+la+corte+de+los+austrias&source=bl&ots=yOyMYUN2T9&sig=ACfU3U1qh6c-cLkGm3lMXLilp420d-9sow&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwipraWjga\\_nAhUhx4UKHc3zAckQ6AEwDnoECAoQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=X60RBQAAQBAJ&pg=PA124&lpg=PA124&dq=el+luto+en+la+corte+de+los+austrias&source=bl&ots=yOyMYUN2T9&sig=ACfU3U1qh6c-cLkGm3lMXLilp420d-9sow&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwipraWjga_nAhUhx4UKHc3zAckQ6AEwDnoECAoQAQ#v=onepage&q&f=false)
- Martínez, J. (1666). Retrato de doña Mariana de Austria (pintura). Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/mgreco/la-coleccion/coleccion/seleccion-de-piezas/pintura/retrato-dona-mariana.html>
- Cuenca, R. (2013) Nuestra Señora del Rosario Doloroso (fotografía). Recuperado de <http://www.ramoncuencasanto.com/gallery/virgen-del-rosario-en-sus-misterios-dolorosos-murcia/>

## Veinte años junto a ti

Juan de la Luz Pérez Salmerón  
Hermano Mayor de la Hermandad de San Pedro Apóstol y  
Santísimo Cristo de la Esperanza de Alcantarilla

Este año vamos a celebrar el veinte aniversario de la llegada a Alcantarilla y la primera salida procesional del Cristo de la Esperanza (estudiantes). Fue en el año 1999 cuando decidimos encargarle al imaginero murciano José Antonio Hernández Navarro la imagen de un Cristo para que procesionara acompañado y portado por los alumnos de los centros de enseñanza secundaria de nuestro pueblo, y por el Tercio femenino de nuestro Hermandad.



Fue la noche de Jueves Santo de 2001 cuando desde el IES Francisco Salzillo saliera por primera vez portado a hombros por los alumnos y alumnas y recorrería durante la madrugada los monumentos de la capilla del convento de las Hermanas Salesianas al igual que el de la parroquia de San Roque, terminando dicha procesión en la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Este recorrido hacía coincidir el paso de nuestro Cristo por la puerta de la Iglesia de San Pedro con la recogida de la Solemne procesión de Nuestro Padre Jesús Nazareno, produciéndose uno de los momentos más bonitos de la Semana santa alcantarillera, el encuentro de San Juan y Nuestra Señora del Primer Dolor, que ya van de recogida, con el paso del Cristo ante una multitud de espectadores y una emocionante lluvia de pétalos.

Con el paso de los años y para una mejor organización, el horario y el recorrido de esta procesión ha cambiado, por lo que mientras que desde la parroquia de San Pedro a las 20'00 horas de la tarde de Jueves Santo está saliendo la procesión del día, que consta de nueve pasos ocupando el primer lugar del desfile nuestro titular San Pedro, desde el IES Francisco Salzillo inicia su caminar el Cristo de la Esperanza, que se incorpora en la Plaza Jara Carrillo al recorrido oficial detrás del apóstol Pedro y así recorre las calles de nuestro pueblo en la Solemne procesión, produciéndose el anteriormente mencionado encuentro a su término.

El Cristo de la Esperanza desde su llegada a Alcantarilla está ubicado en la Iglesia de San Pedro en la capilla que nuestra Hermandad tiene, obra del escultor local D. Anastasio Martínez

y en la que está acompañado por la imagen de nuestro titular, San Pedro. Especial culto recibe el quinto y último domingo de Cuaresma cuando se celebra una misa en su honor y es trasladado a su término, acompañado por los fieles que lo desean y por los Centuriones de San Pedro (agrupación musical de la Cofradía), portado a hombros por los estudiantes de nuestro pueblo hasta el IES Francisco Salzillo, donde permanecerá hasta la tarde de Jueves Santo. En estos días se celebra una misa en el Salón de actos del centro ofrecida por todos los alumnos y profesores difuntos de nuestro pueblo.

En la mañana de Jueves Santo y en el patio del centro educativo es preparado el trono por los componentes de la junta directiva así como por los floristas, electricistas, etc. para que esté todo a punto; en torno al mediodía recibirá una última oración antes de procesionar a cargo de la Campana de auroras Virgen de la Aurora de Alcantarilla.

Esta próxima Semana Santa, San Pedro y el Cristo de la Esperanza volverán a procesionar bajo las miles de miradas de nuestros vecinos y visitantes para seguir dando testimonio de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor.



# La Archicofradía de Paz y Caridad de Cuenca

José Emilio Rubio Román



Una de las cofradías españolas más singulares de cuantas incluyen en su denominación la virtud teológica de la Caridad, y sacan procesión en los días de Semana Santa, es la Archicofradía de Paz y Caridad de Cuenca, que organiza y preside en aquella ciudad la procesión de la tarde del Jueves Santo.

La actual Archicofradía de Paz y Caridad es heredera del antiguo Cabildo de la Misericordia, creado en 1526 con objeto de enterrar a su costa a los pobres de la ciudad y, sobre todo, a aquellos que hubieran sido ajusticiados. Un texto de 1575 se refiere a la existencia de la denominada Cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia y de la Vera Cruz, sita en la desaparecida ermita de San Roque, destruida en los días de la invasión napoleónica.

Del Cabildo de la Vera Cruz nacieron las cuatro principales hermandades tituladas de la Virgen de La Soledad, Jesús del Puente, Paso del Huerto y Paso de La Caña.

Tras un período de gran esplendor, el Cabildo de La Vera Cruz decayó, en beneficio de las hermandades que lo componían. Llegado este punto, se produjo una concordia en 1849, refundada en 1862 y 1863, por la que se constituyó la Archicofradía de Paz y Caridad.



Esta corporación se encontraba formada por las hermandades de Jesús en el Huerto, Jesús con la Caña, Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Soledad, Ecce Homo y Jesús a la Columna, a las que se sumó en el año 1945 la Venerable Hermandad de Jesús Caído y la Verónica, llamada popularmente La Caída.

En los estatutos de 1865 se determinó como objeto dar culto al Santísimo Cristo de las Misericordias, lucrarse de las gracias espirituales concedidas y llevar a cabo obras de caridad y misericordia con los condenados a la última pena y los encarcelados.

Un cocido para los condenados.

A este respecto, y según el reglamento que desarrollaba las decimonónicas normas, cuando un reo era colocado en Capilla, se le daba por cuenta de la Archicofradía cocido con gallina, teniendo a disposición inmediata cho-

colate y dos vinos generosos. En el trayecto desde la cárcel al patíbulo, el Santísimo Cristo era conducido delante del reo dando frente a éste.

A pesar de tan loables fines, la Archicofradía de Paz y Caridad estuvo a punto de desaparecer en los días de la crisis cofradiera que siguió al Concilio Vaticano II, llegándose a la situación de que en el año 1969 se hiciera cargo de ella una de sus hijuelas, la Venerable Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, llamado del Puente, pasando el Santísimo Cristo de Las Misericordias a desfilar dentro de las filas de esta hermandad en la procesión del Jueves Santo.

Llegado el año 1983, por expreso deseo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y con objeto de revitalizar y actualizar los fines de la Archicofradía, se redactaron unas nuevas constituciones que la sitúan en un plano de absoluta igualdad con las distintas hermandades integradas con ella.

Si curiosa y sumamente interesante resulta la historia de Archicofradía, no lo es menos la procesión de Paz y Caridad, que parte de la Iglesia de Nuestra Señora de la Luz, Patrona de la ciudad, a las cuatro y media de la tarde. Aunque el titular de la Archicofradía, el Santísimo Cristo de las Misericordias, es un crucificado de tamaño menor que el natural, obra del imaginero conquense Luis Marco Pérez, realizada en el año 1942, es la imagen que abre procesión, alumbrado y portado por nazarenos que visten las túnicas identificativas de las 7 hermandades que forman parte de la Archicofradía.

Nueve pasos en la tarde de Jueves Santo.

Son estas la Oración en el Huerto de San Antón, Jesús amarrado a la Columna, Nuestro Padre Jesús con la Caña, Ecce-Homo de San Gil, Jesús y la Verónica, Jesús Nazareno del Puente, con el paso titular y el del Auxilio, obra de nuestro paisano José Antonio Hernández Navarro, y la Soledad del Puente, cuya imagen desfila bajo palio.

La procesión, tenida por la más antigua de cuantas desfilan por el pintoresco casco viejo conquense, desfila de salida por la parte moderna de la ciudad, para penetrar en el intrincado callejero de la urbe antigua desde la Puerta de Valencia y encontrar algunos de sus momentos más bellos, en su ruta ascendente, entre la plaza del Salvador y la plaza Mayor. Tras el obligado descanso, tanto por el esfuerzo desarrollado en la subida, como por la necesidad de recorrer a la inversa la misma ruta, llega el descenso, con emotivo discurrir ante la Iglesia de San Felipe, donde un coro interpreta el Miserere y el Stabat Mater, y espectacular maniobrar por las curvas de la Audiencia, regresando desde allí, tras cruzar el puente de la Trinidad, al templo de partida.

Las imágenes, en su mayor parte realizadas en los años 40, para sustituir a las destruidas durante la Guerra Civil, pero también en las décadas de los 50, los 60 y los 90, son debidas a los citados Luis Marco Pérez y José Hernández Navarro, y también a reconocidos artífices como José Capuz y Federico Coullaut-Valera y al local Leonardo Martínez Bueno.



## 400 años de un mito

Antonio Zambudio Moreno  
Profesor de Historia del Arte en el  
Centro Asociado de la UNED de Cartagena



Año de mil seiscientos veinte. Pleno siglo XVII, la centuria de la decadencia del Imperio, del desvanecimiento de un sueño imposible de alcanzar, el de una nación que había dominado el mundo, pero a la que el mal gobierno, las ambiciones personales de unos cuantos, además de la ceguera y crueldad de muchos, habían colocado al borde del precipicio sin remisión. Mucho de todo aquello ha pasado factura con el devenir del tiempo y su pesada herencia quizá haya sido demasiado para tan frágil entidad política y social.

Pero este país siempre ha sido una especie de ente de grandes contrastes, fuertes discordancias y situaciones ubicadas en el más absoluto ilogicismo. Y es que, en las etapas de mayor crisis, de grandes trances y aprietos, el carácter y la genialidad mediterráneas han surgido con enorme fuerza, conformando una discordancia entre los hechos que acontecen y las expresiones del sentimiento y la razón que se pueden llegar a dar. Es el caso del consabido Siglo de Oro, nuestra decimosexta centuria después de Cristo en la que las letras y las artes experimentaron tal crecimiento, variedad de manifestaciones, de estilos y de formas de entender la vida y la muerte, el principio y el fin de todo, que nos ubicaron por siempre en el Olimpo de la creación literaria y artística.

Y es en la Sevilla de ese tiempo, todavía Puerto de Indias, ciudad magnificente, repleta de historia y riqueza cultural, donde todo ese torrente del saber se manifiesta con un esplendor digno

de alabanza y estudio. Una urbe que en las primeras décadas del siglo aún vivía ensimismada por su grandeza pretérita, sin embargo, la crisis económica y las epidemias venideras la golpearían sin piedad y la meterían de lleno en la decadencia y la nostalgia de tiempos pasados. Pero, a pesar de ello, la creatividad y el patrimonio cultural se resistieron a perecer, y en tiempos venideros siguió siendo cuna de grandes intelectuales y artistas que resistieron los envites del destino.

Es a Sevilla donde llega, en el año 1606, un joven aprendiz de escultor de 23 años de edad, Juan de Mesa y Velasco (1583-1627), nacido y criado en Córdoba, hijo de Juan de Mesa y Antonio de Velasco y bautizado en la Parroquia de San Pedro de esa ciudad en el mes de junio del año de su nacimiento<sup>1</sup>. Su llegada a la capital del Guadalquivir tendría mucho que ver con la imposibilidad de poder continuar su aprendizaje como escultor en su propia urbe, con lo cual, se vería obligado a buscar acomodo en la cosmopolita y todavía rica Sevilla, si bien, su etapa cordobesa está envuelta en la especulación y distintos historiadores ponen sobre la mesa su asistencia a los talleres del pintor Andrés Fernández y del escultor Francisco de Uceda.

De todos modos, la vida y obra de Juan de Mesa está envuelta en incógnitas de todo tipo, desconociéndose múltiples circunstancias y hechos que pudieran afectar o formar parte de la vida del artista. Ello es algo que muchas generaciones de historiadores se han preguntado, pues resulta extraño que un artista que tanto y bien trabajó para instituciones tan potentes como las cofradías penitenciales en el siglo XVII, así como para distintos lugares de culto poseedores de una importante significación, pueda haber pasado casi de incógnito hasta los años finales del siglo XIX, cuando el historiador y erudito de la Semana Santa de Sevilla, José Bermejo y Carballo, atribuyó a Juan de Mesa en el año 1882 la realización del Cristo de las Misericordias del Convento de Santa Isabel.

Y bien es verdad que resulta complicado entender cómo fue posible que ninguno de sus seguidores y colaboradores, ni sus amigos, ni intelectuales de su época no escribieran o dejaran testimonio de su quehacer escultórico, algo que siempre ha llamado mucho la atención y que para algunos historiadores ha resultado sospechoso<sup>2</sup>. De todos modos, estas cuestiones tal vez incidan aún más en lo legendario y misterioso de la figura del propio Juan de Mesa, pero quizá la realidad transite por otros caminos distintos al del complot o intriga contra él, pues son muchos los acontecimientos acaecidos en la ciudad de Sevilla durante los últimos cuatro siglos, teniendo en cuenta que circunstancias como la francesada o la desamortización pudieron tener una incidencia fundamental en la pérdida de documentos de interés, al margen de que en la Sevilla de Juan de Mesa, el ambiente artístico era riquísimo, con artífices contemporáneos a él de un nivel enorme, lo que puede llevar a pensar que quizá en ese preciso instante su figura no fuera tan valorada en la ciudad como la de otros compañeros de profesión.

Lo cierto es que los eruditos y estudiosos sevillanos y cordobeses del siglo XIX van dando a conocer determinados datos sobre su vida y obra, completados por el Padre Carlos Gálvez en el año 1927 que aporta la información relativa a su nacimiento y aprendizaje, todo ello ampliado cuando poco después se abre el Archivo de Protocolos de Sevilla e investigadores como Miguel Bago Quintanilla, Celestino López Martínez, Antonio Muro Orejón, Heliodoro Sancho Corbacho y José Hernández Díaz van hallando distintas referencias sobre la vida de Juan de Mesa y Velasco, algo similar a lo acaecido en Córdoba donde eruditos locales como Enrique Romero de Torres, José de la Torre o Rafael Castejón buscaron y encontraron un interesante material documental<sup>3</sup>.

Todo ello conforma un corpus biográfico sobre el que se han venido realizando distintas aportaciones, aunque la esencia y base del mismo es la información conseguida por los referidos historiadores y estudiosos sevillanos y cordobeses. En base a ello, se conoce la fecha del ingreso de Juan de Mesa como aprendiz en el estudio-taller del ya por esas fechas afamado escultor Juan Martínez Montañés, concretamente el 6 de junio de 1606. En el contrato se especificaba que el maestro de Alcalá la Real le enseñaría el oficio de escultor *bien y cumplidamente como él lo sabe*, y al

<sup>1</sup> PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime: Doce Imagineros de la Semana Santa de Sevilla. Sevilla, Jaime Passolas Jáuregui (ed.), 2001.

<sup>2</sup> DOMÍNGUEZ-RODINO D-ADAME, Eloy: "Aspecto humano de Juan de Mesa", en Boletín de Bellas Artes, 2ª época, nº XV (1987), 70.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Juan de Mesa, colección Arte Hispalense. Sevilla, Excm. Diputación Provincial, 1972, 21-22.



finalizar el plazo estipulado, concretamente cuatro años y cinco meses, se comprometía a entregarle *un vestido nuevo compuesto de saya, ferreruero, calzas de paño cordobés, jubón de lienzo, dos camisas, un sombrero, dos cuellos, unas medias, zapatos y un cinto*<sup>4</sup>.

Sin duda, allí aprendería dibujo, modelado, talla y todo lo que concierne al conocimiento del oficio de ensamblador y escultor, suponiendo que sería allí donde comenzaría su preparación y adquiriría la formación precisa para un escultor vinculado a la temática sacra, participando como no podría ser de otro modo, en los retablos, relieves y esculturas de bulto redondo que en número importante tomaban rumbo hacia distintos edificios sagrados tanto de la península como Hispanoamérica.

Casado el día 11 de noviembre de 1613 con María de Flores, quedan avecindados en la collación del Omnium Sanctorum, en la calle Peñaranda. Allí permanecieron tres años hasta su definitivo traslado a la calle Cañavería, ubicada en la collación de San Martín, hogar que alquilaron al polifacético artista Diego López Bueno a fin de disponer de más espacio una vez comenzó a laborar como maestro escultor<sup>5</sup>.

Por ello, muy probablemente, desde que finaliza su contrato de aprendizaje a finales del año 1610 hasta que se conoce su primera obra documentada, un San José con el Niño para los mercaderos de Fuentes de Andalucía (Sevilla) en 1615<sup>6</sup>, trabajaría como oficial en el taller de su maestro Juan Martínez Montañés. Su segunda morada le sirvió como taller y también como vivienda hasta su muerte. Aquejado según varios estudiosos de una enfermedad en aquel tiempo mortal de necesidad como la tuberculosis, falleció el día 26 de noviembre de 1627 cuando contaba con cuarenta y cuatro años de edad. Su esposa, en una situación casi de pobreza, no tuvo otro remedio que alquilar el taller a los imagineros Gaspar Ginés y Luis Ortiz de Vargas, artistas que acababan de llegar de Perú, vendiéndoles también todos los útiles y herramientas<sup>7</sup>.

Finalizaba así la vida de Juan de Mesa y Velasco, un artífice que a lo largo de su existencia había desarrollado un arte que, como no podía ser de otro modo, partía de los modelos de su maestro Juan Martínez Montañés, verdadero puntal de la escultura religiosa en Andalucía durante la primera mitad del siglo XVII y que recogía en su amplio y fastuoso catálogo de imágenes el espíritu tridentino, pero basado en la concepción formal de la belleza serena y el equilibrio clasicista, sentando las bases del barroco escultórico pero usando un medido realismo, siempre, eso sí, al alcance y entendimiento de los fieles independientemente del estrato social de cada uno, pues al mismo tiempo que sus imágenes eran instrumento de catequesis plástica, también respondían a una conceptualización teológica muy profunda.

Pero el Concilio de Trento también saca las imágenes a la calle, a su dinámica envolvente, pues desea que las tallas se encuentren de lleno con el pueblo que las venera, que acudan en su auxilio, que se muestren cercanas a fin de servir a las necesidades espirituales de la gente. Por ello es preciso que las efigies muestren un realismo intenso, locuaz, directo, que haga comprensible el mensaje y que origine la identificación de los fieles con lo que presencian, pues las tallas muestran las angustias vitales que afectan a todo el mundo en mayor o menor medida. Por ello la Iglesia tras Trento llama a la penitencia a los fieles, originando un mayor número de cofradías pasionarias, instituciones que tienen como titulares a dramáticos cristos y dolientes vírgenes.

Por este motivo, era preciso que junto a un artista como Montañés, más sosegado en sus expresiones artísticas, con mayor equilibrio y armonía en sus composiciones, cuyas imágenes llaman a la oración interior y la quietud espiritual, apareciera alguien como Juan de Mesa que, surgido de los anteriores modelos, fuera capaz de elevar el sentido de la ascesis, de la penitencia, de mostrar la cruenta realidad de la Pasión de Cristo, del sufrimiento de su madre y de la vida sacrificada de

los santos.

Ello era una tarea compleja, pues podía caerse en una diatriba excesivamente humanizada que llamara la atención por su perfección técnica o acierto en la representación, pero no generar esa aura con la que se pretendía elevar los sentimientos de los espectadores conectándolos con lo sobrenatural. Sin embargo, Juan de Mesa fue capaz de aunar ambos aspectos, de manera que el visionado de cualquier imagen salida de su gubia no supone la distracción del contemplador que podría pararse en el detalle y lo anecdótico. Al contrario, la presencia ante una imagen de Mesa hace que el creyente desee trascender e ir más allá.

Todo ello conforma un corpus creativo que poco a poco va penetrando en la esencia de la doctrina católica coetánea, encontrando un estilo y dialéctica que va perfeccionando conforme progresa en su quehacer como maestro escultórico desde 1615 hasta la realización de Jesús del Gran Poder en 1620. En sus representaciones del Redentor va forjando su propio tipo y morfología cristológica de ámbito más personal por medio de la elaboración de tres crucificados: el Santísimo Cristo del Amor (1618), el Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón (1619) y el Santísimo Cristo de la Buena Muerte (1620). Ya en el primero, partiendo del imponente Crucificado de la Clemencia que su maestro Juan Martínez Montañés elabora para el canónigo sevillano Mateo Vázquez de Leca con destino a su oratorio particular, aunque hoy día se conserva en la Catedral, elabora un modelo propio, de personal hechura, plasmando ya ciertas señas de identidad de su arte.

El Cristo de la Conversión del Buen Ladrón es aún más personal, un tipo de crucificado ya muy distinto al modelo montañésino y que posteriormente, perfeccionado, repetirá en el denominado Cristo de la Agonía para la localidad de Vergara (Guipúzcoa). De grandes dimensiones, mide 192 centímetros, ya propugna novedades compositivas como la colocación de los brazos, casi paralelos al patibulum, y la concepción del más barroquizante paño de purificación, de gran dinamismo, tipo cordífero, triángulo púbcico y fuerte diagonal superior. La cabeza, casi expirante, pero a su vez en actitud parlante, muestra una expresión y algunas soluciones similares al propio Jesús del Gran Poder.

Importante es el viraje estético e iconográfico que Juan de Mesa adopta en el Cristo de la Buena Muerte, realizado para la Casa Profesa Jesuítica y, por ende, para un lugar de oración, lo que suponía un componente más profundo en lo teológico y menos enfático. La imagen es ejemplo de perfección formal, como lo prueba el hecho de que con posterioridad le encargaron otras dos tallas de Cristo en la Cruz tomando como modelo este de la Buena Muerte. Realizado en 1620, poco tiene que ver con su obra paradigmática tallada en ese mismo año y por la cual ha pasado a formar parte de las páginas de una gran mayoría de manuales sobre la Historia del Arte: el Jesús del Gran Poder para la Cofradía del Traspaso, con sede por esas fechas en el monasterio del Valle.

Así, el día 1 de octubre de 1620, Juan de Mesa y Velasco comparecía ante escribano público, otorgando carta de finiquito por la realización de dos imágenes, Jesús Nazareno y San Juan Evangelista, como titulares de la citada institución. Se acordó realizar ambas imágenes en madera de cedro y de pino de Segura, recibiendo el artista un total de dos mil reales de treinta y cuatro maravedís<sup>8</sup>.

La realización de la imagen del Gran Poder tal vez supusiera un gran compromiso para el escultor cordobés, pues en el momento en el que talló esta escultura existían en Sevilla dos devociones a Jesús Nazareno de gran entidad espiritual y artística. Por una parte, el Nazareno del Silencio, realizado en la primera década del siglo XVII y atribuido a Francisco de Ocampo por unos y a Gaspar de la Cueva por otros, probablemente ya expuesto al culto en el año 1611 y poseedor de unos valores introspectivos y teológicos muy marcados. Y, por otro lado, el Señor de Pasión, realizado en torno a 1610 y atribuido con todo el fundamento posible a Juan Martínez Montañés, talla señora del catálogo del enorme escultor de Alcalá la Real y esencia de los valores espirituales del Siglo de Oro al mostrar un dolor sereno, incluso sublimado a la belleza, ejemplo fehaciente del clasicismo

<sup>4</sup> PAREJA LÓPEZ, Enrique F.: "Juan de Mesa entre el olvido y la gloria", en Colección Grandes Maestros Andaluces: Juan de Mesa. Sevilla, Ediciones Tarlax, 2006, 51.

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Op. Cit. 23

<sup>6</sup> MUÑOZ OREJÓN, Antonio: Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1932, 74-75.

<sup>7</sup> PASSOLAS JAUREGUI, Jaime: Op. Cit. 87.

<sup>8</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Op. Cit. 61.

inicial de la decimosexta centuria.

Pero la genialidad y el carácter ascético mostrado en dos de los crucificados anteriormente referidos, el Amor y la Conversión del Buen Ladrón, llegan aquí a su punto absolutamente culminante en una manifestación plástica del auténtico Varón de Dolores del Profeta Isaías cuando éste refería: *despreciable y deshecho de hombres, varón de dolores y sabedor de dolencias, como a uno ante quien se oculte el rostro, despreciable, y no le tuvimos en cuenta. Y con todo eran nuestras dolencias las que él llevaba y nuestros dolores los que soportaba. Nosotros le tuvimos por azotado, herido de Dios y humillado. Él ha sido herido por nuestras rebeldías, molido por nuestras culpas. Él soportó el castigo que nos trae la paz y con sus cardenales hemos sido curados (Isaías 53, 3-6).*

Y en verdad, cuando nos hallamos frente a la imagen del Gran Poder, podemos percibir en su rostro y expresión de conjunto la plena ascesis del barroco de la iglesia contrarreformista. Un portento de expresión doliente que, adaptándose a los versículos de Isaías, parece llevar sobre sí el inmenso peso de todas las dolencias de los hombres. Muestra en verdad el sacrificio de Dios, pero repleto de humanidad, transido por el castigo recibido y el dolor corporal. Los pormenores estéticos de raigambre montañesina, como se puede apreciar en el modelado de los cabellos y barba, insertos en los preceptos básicos de la belleza formal, quedan sublimados ante la expresividad patética que muestra el rostro anhelante de aire, que parece no llegar a sus pulmones. La mirada es, en verdad, sobrecogedora, expresando el sufrimiento, la ansiedad quizá por morir y que todo acabe, pero Mesa, en su maestría artística, sabe dotar a la imagen de cierto aire de mansedumbre y aceptación de su trágico destino que será triunfante con la Resurrección.

Cualquiera que se halla expuesto a presenciarlo de frente, puede dar fe de su magnetismo, de la imposibilidad de permanecer impasible ante su visionado dada la fuerza expresiva, la garra y el carácter que la imagen transmite. Y es que el Gran Poder es, en sí mismo, un torbellino de sentimientos, de emociones, de contrastes, dependiendo todo ello, incluso, de la posición que se adopte para su observación. De hecho, ante la manifestación plena del dolor absoluto, si nos situamos lateralmente a la talla, vemos cómo en contraposición a esa angustia muestra un paso largo, decidido, firme, dando la impresión de gran poderío, que radica en su origen divino y por el que está capacitado para llevar el enorme peso de la cruz, del sufrimiento.

De hecho, su propia corona de espinas, tallada sobre su potente cabeza, muestra una serpiente que, mordiéndose su propia cola, configura un círculo preciso, una figura geométrica perfecta cuyas propiedades muestran igualdad, ausencia de división o de distinción, aquello que Cristo proclamaba y que, de algún modo, muestra a su vez el misterio de la vida, pues él es el alfa y el omega, el principio y el fin de todo. Por ello, se puede aseverar que Mesa alcanza en esta imagen la condición de artífice capital dentro del plano escultórico de índole devocional y religioso, pasando a la historia como uno de los imagineros más grandes a la hora de representar los padecimientos de Cristo en su Pasión, algo que, tal vez por su naturaleza enfermiza, supo captar y desarrollar con absoluto verismo y espiritualidad.

Así, cada año, al llegar la madrugada de Viernes Santo, cuando las sombras envuelven la ciudad, la majestuosa imagen del Gran Poder se abre camino entre la oscuridad acompañado por interminables filas de nazarenos negros que, con la tenue luz de sus cirios, iluminan las tinieblas que cercan al mundo. Es la luz de Cristo, esa que llama a la conversión a través del silencio únicamente roto por las quebradas saetas que retumban en las calles de la Sevilla eterna, manifestando el anhelo de una ciudad que no duerme viendo discurrir a Dios hecho madera por medio de la gubia inigualable de un maestro: Juan de Mesa y Velasco, siempre eterno en el imaginario artístico y popular gracias, en buena parte, a su Gran Poder



Santísimo Cristo del Amor. Juan de Mesa y Velasco, 1618. Fuente: ABC de Sevilla.



Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón. Juan de Mesa y Velasco, 1619. Fuente: Blog Sevilla a través de un objetivo.



Santísimo Cristo de la Buena Muerte. Juan de Mesa y Velasco, 1620. Fuente: Web de la Cadena Ser.



Detalle de medio cuerpo del Gran Poder. Juan de Mesa y Velasco, 1620. Fuente: ABC de Sevilla.



Detalle del rostro del Gran Poder. Juan de Mesa y Velasco, 1620. Fuente: Hermandad de Jesús del Gran Poder.



Nazarenos del Gran Poder en las naves de la Catedral. Fuente: Diario ABC de Sevilla.



Jesús del Gran Poder sobre su trono. Juan de Mesa y Velasco, 1620. Fuente: Pinterest.