



Cruz Guía

Archicofradías: concepto canónico, concesión del título y privilegios.

Marcial D. Alarcón Martínez
Cofrade

En el artículo publicado en el año 2020, hacía referencia a los títulos que ostentan nuestras hermandades y cofradías, dentro del ámbito de nuestra Diócesis, destacando que 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 de hermandad, cofradía y archicofradía, 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, con la denominación de Hermandad, Cofradía, Archicofradía, nada aparece en el nuevo código, pudiéndose usar como nombre histórico o por tradición, sin que por ello en ellas prevalezca las definiciones del Código de Derecho Canónico de 1917.

Al hacer alusión a las archicofradías, daba la definición jurídica del Código de 1917, que las definía así: 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.

Todas esas denominaciones han quedado integradas en el concepto genérico de “asociación de fieles” (*christifidelium consociatio*) con plena equiparación de su status jurídico, respetándose sus derechos adquiridos (cf. can. 4)¹. Tampoco encontramos una oposición, pues no se excluye la existencia de cofradías y archicofradías de nueva creación, pues puede ocurrir que el Derecho particular (normas diocesanas) mantenga la terminología desaparecida en el universal.

Podríamos preguntarnos, a raíz de la nueva legislación canónica, ¿Qué posibilidad hay en el Derecho particular para la existencia de archicofradías? El Código en cuanto ley pontificia de 1983 en su canon 6 §1, abroga el Código de Derecho Canónico promulgado en el año 1917. En su §2, abroga las demás leyes, universales o particulares, contrarias a las prescripciones de este Código, a no ser que acerca de las particulares, se establezca expresamente otra cosa. En relación con esto último, un estudio de la Universidad de Salamanca indica que dicha abrogación no debe entenderse como referida a la normativa sobre las citadas asociaciones, las cuales sin duda alguna caben en el enunciado del canon 298.1, el cual habla de la finalidad de promoción del culto público y también en la regulación del título V de la I Parte del Libro II. Asimismo, el legislador diocesano

¹Can. 4 CIC 1983. Los derechos adquiridos, así como los privilegios hasta ahora concedidos por la Sede Apostólica, tanto a personas físicas como jurídicas, que estén en uso y no hayan sido revocados, permanecen intactos, a no ser que sean revocados expresamente por los cánones de este Código.

podría promulgar leyes particulares (entiéndase diocesanas) con el límite de respetar lo dispuesto por autoridades superiores (can. 135.2).

Así pues, es posible que el concepto de archicofradía, puesto que puede tener cabida en el Derecho particular, pueda seguir usándose y lo que es mucho más importante, dando este título a Hermandades y Cofradías que cumpliendo una serie de requisitos puedan acceder al mismo. Debemos irnos a la archidiócesis metropolitana de Sevilla en la cual, en las Normas diocesanas para Hermandades y Cofradías aprobadas por Decreto de 29 de junio de 1985 de Monseñor D. Carlos Amigo Vallejo, O.F.M., y complementadas por el Decreto de 24 de julio de 1995 del mismo prelado, que inicia un proceso de revisión de dichas normas. Pues bien, en el Decreto de 1985 hallamos un precepto, la norma número 15, dedicado a las archicofradías. Hoy día, dichas normas promulgadas por Monseñor Alejo no contienen ninguna remisión a las archicofradías.

Si profundizamos en las fuentes históricas, debemos remontarnos a 1604 con la promulgación de la Constitución *Quaecumque*, ley por la que Clemente VIII reguló con normas precisas, en concreto, doce apartados o párrafos, sobre ciertas cuestiones acerca de las cofradías, y especialmente el modo, hasta entonces más bien desordenado, en que algunas de estas asociaciones hacían uso de la facultad otorgada por los Romanos Pontífices de erigir y agregar a sí otras asociaciones y de comunicarles los privilegios, indulgencias, facultades, indultos y gracias espirituales a ellas concedidos².

Dos son los tipos de estas asociaciones con capacidad erigiente, agregante y comunicante. De un lado, estarían las Órdenes religiosas e institutos regulares y de otro las Archicofradías de fieles seculares y Congregaciones de diversas naciones, nombres e institutos (*Christifidelium Saecularium Archiconfraternitates*), también llamadas Congregaciones agregantes.

El régimen de uno y otro tipo de asociaciones comunicantes no es idéntico, nos ocuparemos solamente de las Archicofradías y Congregaciones agregantes, las cuales no podían constituir otras asociaciones, sino sólo unir a ellas las ya instituidas. Para ello la constitución *Quaecumque* establece una serie de normas, entre las cuales se encuentra el párrafo sexto, que manda observar cierta fórmula en dicha comunicación. Pero en cuanto a la noción de «archicofradía», este párrafo no añade nada nuevo a lo que hemos podido conocer por los anteriores.

La Constitución *Quaecumque* fue tenida en cuenta por muchos Papas, llegando vigente hasta la codificación del siglo XX. Así, el concepto de «archicofradía» se encontraba en el Derecho Canónico universal en el canon 720 del anterior Código de 1917, promulgado por el Papa Benedicto XV del 27 de mayo. Otra fuente será la carta de 5 de julio de 1881 de la Secretaría de Breves Apostólicos, órgano de la Curia Romana (hoy dicho organismo está incluido en la Secretaría de Estado Vaticana), e indica que donde no se trate de Cofradías erigidas en santuarios insignes, no suele concederse el título de Archicofradía con la facultad de agregar fuera de la diócesis, o de la provincia eclesiástica si el Soladicio se encuentra instituido en la diócesis Metropolitana. Esta carta sirve como fuente para el canon 725, precepto del CIC de 1917 que reserva a la Santa Sede el conceder el título de Archicofradía, bien efectivo o solamente honorífico. Sin embargo, dicho canon es la primera norma que realiza de manera explícita dicha reserva, pero no excluye claramente que una autoridad inferior pudiera otorgarlo.

Debemos, por tanto, remitirnos al Código de Derecho Canónico de 1917, el cual dedicó a las archicofradías el Capítulo III del Título XIX del Libro II, capítulo que comprendía los cánones 720 a 725. El canon 720 viene a definir el concepto de archicofradía, como las hermandades que gozan de la facultad para agregar a sí otras de la misma especie. El 721 viene a definir la autoridad para conceder dicho título, sin indulto apostólico, ninguna asociación puede agregar a sí otra válidamente. Las archicofradías sólo pueden agregar a sí aquellas cofradías o pías uniones que tengan el mismo título e idéntico fin a no ser que en el indulto apostólico se determine otra cosa. La sociedad agregante no adquiere ningún derecho sobre la agregada. Es importante destacar que

²Texto *Codicis Iuris Canonici Fontes cura Emi. Petri Cardinal Gasparri ed. 1, Roma 1926.*

no se trata de hermandades o cofradías que sean agregadas y pierdan su identidad ni tampoco su independencia; ya que lo contrario sería una fusión o más bien una absorción, desapareciendo ésta última, y por lo tanto no estaríamos en la agregante hablando de una archicofradía con el privilegio de agregar a otras, sino ante una cofradía que absorbe a otra que queda sin identidad propia.

Parece interesante comprender los requisitos para la validez de dicha agregación y que no dejen lugar a dudas:

1. Que la asociación estuviese ya erigida canónicamente y no hubiera sido agregada a otra archicofradía.
2. Que se haga con el consentimiento del Ordinario local, dado por escrito.
3. Que de las indulgencias, privilegios y demás gracias espirituales que se comunican por la agregación se haga un catálogo, el cual, una vez revisado por el Ordinario del lugar donde está establecida la archicofradía, será entregado a la sociedad agregada.
4. Que la agregación se haga con la fórmula prescrita en los estatutos y a perpetuidad.
5. Que las letras de agregación se expidan completamente gratis, sin aceptar retribución alguna, aunque se ofrezca espontáneamente, exceptuados los gastos necesarios.

Al quedar derogado el Código de Derecho Canónico de 1917, el nuevo Código de 1983, tendrá como finalidad principal ajustar la legislación de la Iglesia a la renovación producida con el Concilio Vaticano II. El nuevo Código de Derecho Canónico nos habla tan sólo del término genérico «asociación», desapareciendo los vocablos hermandad, cofradía y archicofradía. Y añadirá un término nuevo, hasta ahora no contemplado en las normas anteriores, el de Confederación, es decir una asociación de asociaciones, pero que tampoco se desarrolla en el nuevo Código, dejando el legislador una laguna importante en dicho campo.

Es importante volver al mencionado Decreto del año 1985 del Arzobispo Monseñor Carlos Amigo, en su número 15 de las normas para Hermandades y Cofradías, señalaba lo siguiente:

«El título de archicofradía, conforme a la tradición canónica, sólo puede concederle la Santa Sede: el derecho a usarlo deberá demostrarse legítimamente. La archicofradía no tiene en relación con las Cofradías agregadas ningún derecho, sino el que determinen las Letras de concesión».

Es decir, las archicofradías que tuvieran dicho título concedido por la Santa Sede, podrán seguir usándolo, pero para ello deberán demostrarlo legítimamente, quiere decir esto que aquellas Cofradías o Hermandades que estén usando el título de Archicofradía sin tener acreditado que el mismo fue concedido por la Santa Sede, estarán usando el mismo de forma incorrecta. También cabe advertir que la archicofradía comunica las gracias espirituales concedidas a ésta a las cofradías agregadas, pero esto no quiere decir que dichas Cofradías agregadas puedan usar o atribuirse como propios otros títulos concedidos a la archicofradía ni tampoco éste último.

Pero podríamos hacer algunas observaciones interesantes con relación al Código de Derecho Canónico de 1983, en referencia al canon 76 en referencia a los privilegios³, por el cual el propio legislador, esto es, Arzobispo u Obispo de la Diócesis, podría conceder a modo de privilegio la gracia de agregar cofradías, es decir, la condición de archicofradía, sin necesidad de mediar, por parte de la cofradía privilegiada, solicitud a la Santa Sede. También dichos prelados, podrían conceder dicho título de forma honorífica, sin en el privilegio de poder agregar a otras cofradías.

Pero que ocurre cuando el legislador en las normas que rigen para las Hermandades y Cofradías no ha realizado dicha precisión en las mismas, en cuanto a las archicofradías pertenecientes a su ámbito diocesano. Podríamos decir que, al no preverse dicha norma, por la cual las archicofradías deberán seguir solicitando tal título a la Santa Sede, o más bien, abre la puerta a que se le pueda solicitar al Obispo Diocesano la concesión de tal título. Esto ocurre en las normas para Cofradías Pasionarias y Hermandades de Semana Santa, promulgadas por el entonces Obispo de

³ Canon 76 CIC 1983, El privilegio, es decir, la gracia otorgada por acto peculiar a favor de determinadas personas, tanto físicas como jurídicas, puede ser concedido por el legislador y también por la autoridad ejecutiva a la que el legislador haya otorgado esta potestad.

la Diócesis de Cartagena, Monseñor Javier Azagra Labiano. Podría el Obispo Diocesano mediante la concesión de un privilegio (canon 76) el conceder dicho título. ¿Estamos ante una pregunta tal vez hoy día sin respuesta?

Dentro de nuestra Diócesis de Cartagena existen varias archicofradías, así denominadas y que he podido encontrar registradas en el Registro de Entidades Religiosas del Ministerio de Justicia, las cuales son:

ARCHICOFRADIA DE LA RESURRECCION DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO Y DE MARIA SANTISIMA DE LA ENCARNACION Y ASUNCION, LORCA

Las primeras referencias históricas de la Archicofradía de Jesús Resucitado, como hermandad pasionaria se remontan a los inicios del s. XVII, cuando hacia 1601 aparece ya erigida con bula apostólica en la Iglesia de Santa María de la ciudad de Lorca.

Como podemos apreciar se hace referencia a la Bula Apostólica, pero a su erección canónica, pero la duda se suscita si dicha bula contendría también la capacidad de agregar a otras y la concesión del título de archicofradía.

ARCHICOFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, CARTAGENA

No he podido encontrar datos sobre su historia y año de la posible concesión del título de archicofradía. Si bien es cierto que fue fundada en lo que antaño fue un convento carmelita y bien la cofradía podría deberse a la constitución por dicha Orden religiosa y que la misma le concediera dicho título.

ARCHICOFRADIA DE NUESTRO PADRE JESUS NAZARENO, ALHAMA DE MURCIA

En 1746, el Papa Benedicto XIV concedió una Bula a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en la que le concedía a perpetuidad indulgencias plenarias y parciales a los cofrades de ambos sexos que en presente son y en el futuro sean de la citada cofradía, debiéndose señalar por la Cofradía los días que querían ganarlas. En reunión de fecha 3 de Agosto de 1746 acordaron las siguientes fechas:

INDULGENCIA PLENARIA: El día que se hagan cofrades y el día de su muerte, y el 14 de Septiembre, día de la Exaltación de la Santa Cruz, señalada como fiesta principal.

INDULGENCIA PARCIAL: El día de la Circuncisión del Señor, primero de Enero; el día de la Invencción de la Cruz, 3 de Mayo y el día del Triunfo de la Cruz, 16 de julio.

El 17 de Febrero de 1997, D. Javier Azagra Labiano, Obispo de Cartagena, concede indulgencia parcial a todos los fieles cristiano devotos, sean o no sean cofrades, de la venerada imagen de Jesús Nazareno de Alhama de Murcia.

Como se puede comprobar en la historia de dicha Cofradía tampoco se hace alusión del título de archicofradía concedido por la Santa Sede. Requisito indispensable para obtenerlo y poder usar el mismo.

ARCHICOFRADIA DEL SANTISIMO CRISTO DE LA SANGRE (PASO ENCARNADO), LORCA.

Dentro de su historia, la Cofradía del Santísimo Cristo de la Sangre da un dato somero de la obtención de título de archicofradía que es el siguiente:

En 1734 posee el título de «Archicofradía» y dos años más tarde dispone de capilla propia con dos retablos en la iglesia del antiguo convento de San Francisco de la Puerta de Nogalte de la ciudad de Lorca, fundado en 1561.

ARCHICOFRADIA DEL SANTISIMO CUERPO DE CRISTO “SEÑOR DEL MUNDO” Y SANTO ENTIERRO, ALCANTARILLA.

No he encontrado documentación donde figure la concesión a dicha Cofradía del título de archicofradía concedido por la Santa Sede. Dicha Cofradía puede tener sus inicios en la Hermandad y Cofradía del Santo Sacramento de Alcantarilla, radicada en la Iglesia de San Pedro desde

1688, aproximadamente. No se extrae de ningún documento encontrado, solamente la referencia dada, la concesión de dicho título.

HERMANDAD DE SAN JUAN EVANGELISTA Y ARCHICOFRADIA NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, ALCANTARILLA.

La referencia encontrada de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Alcantarilla no da datos referentes a la concesión del título de archicofradía.

alcantarillaescultura.wordpress.com/asociaciones/cofradias/rosario/

ILUSTRE VENERABLE Y ANTIQUISIMA ARCHICOFRADIA DE MARIA SANTISIMA DEL ROSARIO Y DE LA RESURRECCION DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, MOLINA DE SEGURA

La Cofradía del Rosario se funda en Molina de Segura en el año 1613. Actualmente su sede canónica es la Parroquia de la Asunción en Molina de Segura, donde esta todo el año manos en Cuaresma y Pascua de Resurrección que recibe culto como Virgen de la Victoria en la Parroquia Sagrado Corazón de Molina de Segura. La imagen actual es del escultor Clemente Cantos y se realiza en 1943. No se menciona los títulos de antiquísima ni tampoco al de archicofradía.

REAL E ILUSTRE ARCHICOFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, LORCA

La Archicofradía del Rosario, data de la primera mitad del siglo XV, aunque documentalmente se tienen noticias de finales de 1599, principios de 1600.

Recibe el sobrenombre de Ilustre en el año 1750 y por aunar la creación en su Capilla de otras cofradías, llamadas adyuctrices, además de Ilustre será nombrada Archicofradía.

De los datos que se han podido localizar, no se ilustra el nombramiento de Archicofradía de donde procede.

REAL MUY ILUSTRE VENERABLE Y ANTIQUISIMA ARCHICOFRADIA DE LA PRECIOSISIMA SANGRE DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, MURCIA.

1.- Historia de la Archicofradía. Historia (coloraos.com).

En 1952 y 1956, respectivamente, se incorporaron a la procesión dos extraordinarios grupos escultóricos de Juan González Moreno, El Lavatorio y Las Hijas de Jerusalén. Entre medias, de 1953 y 1955, figuró en la procesión Nuestro Padre Jesús de las Mercedes, obra atribuida a Nicolás Salzillo y que recibe culto en la iglesia de La Merced, desfilando en la actualidad en el cortejo de la Cofradía de la Salud.

Por entonces, la Cofradía adoptó su actual denominación de Real, Muy Ilustre y Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, a la que en época más reciente se añadió la titulación de Antiquísima., y obtuvo la preciada reliquia del “Lignum Crucis”, que se conserva en un precioso relicario en la capilla del Santísimo Cristo de la Sangre.

2.- Real Muy Ilustre Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo - Región de Murcia Digital (regmurcia.com).

Tras la guerra civil, año de 1940, tras las investigaciones del mayordomo **José Crisanto López Jiménez**, la Cofradía adoptó su actual denominación de Real, Muy Ilustre y Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo.

3.- Mencionar que en la publicación “LOS COLORAOS”, revista que edita la Archicofradía, hemos podido extraer que tanto el título de **VENERABLE**, como el de **ARCHICOFRADÍA**, en 1952 por Decreto del Obispo de la Diócesis de Cartagena, Excmo. y Rvdmo. Sr. Don Ramón Sanahuja y Marcé, concede el uso de dichos títulos.

REAL Y MUY ILUSTRE ARCHICOFRADÍA DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO RESUCITADO, MURCIA.

Los orígenes de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado se pueden encontrar documentalmente en la procesión del Domingo de Pascua celebrada en esta

capital en el año 1615, tal y como consta en la escritura de obligatoriedad firmada ante el notario Albornoz Damián con fecha de 23 de marzo del citado año.

Hacia el año 1700, era el gremio de escribanos y procuradores el que se encargaba de sacar la procesión, solicitando la asistencia de compañía de las parroquias. Pero nada se indica de la concesión del título de ARCHICOFRADÍA.

Como se puede comprobar, estos son datos correspondientes a las publicaciones realizadas por las propias Archicofradías de nuestra Diócesis, pero en la historia de cada una de ellas, poco o nada se dice sobre la consecución del título de archicofradía, datos que resultarían del todo aclarativos en cuanto a la dignidad que poseen y la importancia de haberlo conseguido.

Pondré como ejemplo el contemplado por la Hermandad del Valle de Sevilla y que no deja lugar a dudas, puesto que dichos datos que posee y expone dicha Hermandad que por norma diocesana deben ser documentados son los siguientes:

La denominación y títulos de la Hermandad del Valle, por derecho histórico, son los siguientes:

Pontificia, Real, Ilustre y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica.

Título de Archicofradía. Concedido por Su Santidad el Papa Pío VII, el 16 de diciembre de 1817.

Título de Real. Otorgado por Su Majestad el Rey Carlos IV, el 13 de enero de 1808.

Título de Pontificia. Distinción concedida por Su Santidad el Papa León XII, el 22 de marzo de 1825.

Primitiva. Por ser la primera Hermandad de Sevilla a la que se le concedió el título de Archicofradía.

Resumiendo, sería posible que el legislador diocesano, léase, Obispo de la Diócesis, pueda otorgar el privilegio de agregar y comunicar gracias sin concesión de la Santa Sede; podría dispensar de la necesidad de recurrir a ésta para obtener el título de archicofradía; aprobar por un acto administrativo con cláusula derogatoria unas Reglas contrarias a ley por reconocer el título archicofrade sin que conste la concesión por la Santa Sede. Según hemos podido ir desglosando y siempre a tenor de lo estipulado en el CIC de 1983, podría ser que en los tres casos encontremos cosas en común, de un lado, el resultado obtenido de constituir una asociación en archicofradía sin la intervención de la Sede Apostólica; de otro lado, el procedimiento por el que se alcanza ese resultado, que implica siempre una intervención directa del legislador.

La prueba de todo lo dicho estaría en la concesión del título de ARCHICOFRADÍA, en el año 1991, en la Diócesis de Málaga, otorgándose dicho título a la Ilustre Cofradía (posteriormente archicofradía) y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, Jesús Atado a la Columna, Santísimo Cristo Crucificado de los Estudiantes, Santo Entierro y María Santísima de las Ánimas, de la población malagueña de Álora. Crónica de la noticia en su página web, apartado historia, titulación.

Desde el veintiuno de octubre de 1991, nuestra asociación de fieles se denomina con la titulación de “Ilustre Archicofradía y antigua Hermandad”, la misma fue aceptada por el Reverendísimo señor don Ramón Buxarrais Ventura y en su nombre por el Vicario General don José Piña López, ante los diferentes informes presentados que dieron el privilegio de la denominación de ARCHICOFRADÍA⁴, a nuestra institución por las siguientes razones:

a) Las ondas raíces cristianas de la Comunidad de Álora en general y de nuestra Hermandad en particular.

⁴El escrito les fue notificado el 30 de noviembre de 1991 en la Eucaristía de clausura de los actos del 350º Aniversario del Culto al Dulce Nombre de Jesús.

b) La existencia del culto en Álora a Nuestro Padre Jesús Nazareno desde 1632, titular de la Cofradía del Dulce Nombre que desde entonces ya existía en Álora.

c) Por haber procesionado los Hermanos de Jesús al Santísimo Cristo de la Columna en la segunda mitad del siglo XIX, siendo esta la primera advocación de Culto externo de nuestra Semana Mayor.

d) Por haber sido Titular de nuestra Hermandad, la advocación de Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto y posteriormente haberse erigido como cofradía propia.

e) Por el minucioso estudio de investigación presentado como base para nuestra petición que desde el Archivo Histórico y Gráfico de la Hermandad fue presentado a la Vicaría general del Obispado.

Es justo hacer constar la extraordinaria labor y apoyo recibido por el sacerdote alorense y Archicofrade de Honor don Antonio Ruiz Pérez, por entonces Delegado Episcopal de Hermandades y Cofradías.

Estamos ante un claro ejemplo de posibilidad de conceder el privilegio de nombrar ARCHICOFRADÍA a una asociación pública de fieles, tal y como las denomina el nuevo Código de Derecho Canónico de 1983, promulgado por el Papa Juan Pablo II el 25 de enero.

“Como incienso en tu presencia”: el turíbulo, historia y uso dentro de la liturgia.

Borja Atencia Flores

Todos nosotros, los que hemos formado parte de los cortejos procesionales o hemos asistido a ellos, hemos quedado prendados y embriagados por el olor que, humeante, sale de las brasas del incensario, que, delante de nuestros pasos, un acólito porta para llenar de misticismo y unción el paso de los cortejos.

El incensario o turíbulo, es un brasero de pequeño tamaño, tapado y suspendido por cadenas, en él se quema el incienso. El incensario tiene varias partes, entre las que se encuentra la base en la que se depositan los carbones y donde quemará el preciado material, la tapa u opérculo, que, ayudada por las cadenas facilita el movimiento de abrir y cerrar el utensilio, el disco, que es el cilindro al que llegan las cadenas y las argollas que, colocadas sobre el disco, ayudan a coger el incensario y abrirlo. Debe ir acompañado de una naveta, que es la caja, con forma de nave (de donde toma el nombre) en la que va contenido el incienso. La naveta siempre va acompañada por una pequeña cuchara que facilita la introducción del incienso en el turíbulo¹.

En nuestros cortejos, pero también en la propia celebración Eucarística, es tarea de los acólitos el ofrecer el incienso y portarlo, en el caso de la Misa, se lo ofrecerán al sacerdote celebrante en los momentos en los que sea requerido, pero también, en diversas partes de la celebración, serán ellos mismos los que porten el incensario y hagan incensación². En nuestros cortejos procesionales, será muy frecuente verlos delante de los pasos, formando parte de los cortejos litúrgicos, en los que también pueden aparecer ciriales, cruz alzada, navetas... siempre debidamente revestidos, al igual que si estuvieran asistiendo el altar para la celebración Eucarística.

En las celebraciones litúrgicas, todos los detalles son importantes, también los referidos al uso del incensario, que debe prepararse en la sacristía antes de las celebraciones, poniendo los carbones dentro, para que el celebrante, antes del inicio de la Eucaristía, vierta el incienso dentro, ayudado con la cuchara, para que sea portado por los acólitos en la procesión de entrada, abriendo el cortejo antes de la cruz alzada y los ciriales. La norma general dice que es el propio sacerdote celebrante el que ha de colocar el incienso, pero en otros momentos de la Eucaristía, como por ejemplo en la consagración, otro ministro puede ser el que coloque los granos dentro del turíbulo. En la mayoría de los casos, será el propio acólito el que presente el turíbulo al celebrante, y es muy recomendable que esté acompañado por otro acólito que sostiene la naveta, la abre y la presenta al celebrante para que extraiga de ella el incienso³.

¹ Liturgia Papal. (s. f.). El incensario y la naveta. Recuperado 12 de enero de 2022, de <https://liturgiapapal.org/index.php/liturgia-en-general/objetos-lit%C3%BArgicos/273-el-incensario-y-la-naveta.html>

² Instrucción General del Misal Romano. (2016). Liturgia Papal. p. 57.

³ Liturgia Papal. (2016, 20 mayo). La incensación. Recuperado 25 de enero de 2022, de <https://liturgiapapal.org/index.php/manual-de-liturgia/acciones-ceremoniales/274-la-incensaci%C3%B3n.html>

El uso del incienso es tan importante y significativo, que incluso tiene una bendición propia. Tras el Concilio Vaticano II, sólo lo bendice con la señal de la cruz sin decir nada, pero en la forma tradicional del Rito Romano, que actualmente llamamos “Tridentina”, en el comienzo de la Misa se bendice con las siguientes palabras: *Ab illo benedicaris, in cuius honore cremaberis, que quiere decir: Seas bendecido por Aquél en cuyo honor serás quemado. Una vez bendecido el incienso, el ministro lo toma para proceder a incensar*⁴.

En nuestros cortejos procesionales serán los acólitos los que porten el incienso durante toda la procesión, y es que la Instrucción General del Misal Romano, acepta que el incensario sea portado en todas aquellas procesiones litúrgicas que se realizan, como la de la Purificación del Señor, el Domingo de Ramos, en la Solemnidad del Cuerpo y Sangre de Cristo y en toda aquella procesión que se realiza con solemnidad, también cualquier cortejo procesional que discurra con decoro y solemnidad, lo puede incluir en su boato⁵.

La sagrada escritura también respalda la existencia del incienso y su uso para alabar, bendecir y proclamar la gloria del Señor. Ya en el Antiguo Testamento, hay claras referencias al uso ceremonial de estas resinas aromáticas. Una de las referencias más importantes la tenemos en el libro de los salmos, en el salmo 141, en el versículo segundo: *Valga ante ti mi oración como incienso, el alzar de mis manos como oblación de la tarde*⁶. No es el único caso en el que se nos menciona el uso ceremonial del incienso en el Antiguo Testamento, en el libro del Levítico, su uso también aparece en el capítulo 24, como una prefiguración de la Sagrada Eucaristía: *Pondrás sobre cada fila incienso puro, que hará del pan un memorial, manjar abrasado para Yahveh*⁷. En el Nuevo Testamento, el incienso también es mencionado en el libro del Apocalipsis. Su uso en la liturgia judaica aparece en el capítulo primero del Evangelio de San Lucas, en el que se menciona que el Ángel del Señor se le aparece a Zacarías el lado del altar del incienso que él había entrado al Santuario del Señor a poner como oración. *Sucedió que, mientras oficiaba delante de Dios, en el turno de su grupo, le tocó en suerte, según el uso del servicio sacerdotal, entrar en el Santuario del Señor para quemar el incienso*⁸. Toda la multitud del pueblo estaba fuera en oración, a la hora del incienso. Se le apareció el Ángel del Señor, de pie, a la derecha del altar del incienso. Aparece aquí el uso sacerdotal del incienso, lo engloba dentro de la propia liturgia seguida por los sacerdotes de la Antigua Ley como oblación al Señor, de un modo similar al que los sacerdotes católicos lo usarán para la liturgia.

Sin duda, uno de los pasajes en los que más relevancia toma el incienso, aunque sólo es mencionado, es en el capítulo segundo del Evangelio de Mateo, en la Adoración de los Magos: *Entraron en la casa; vieron al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra*⁹. Este momento marca la primera manifestación del gran poder de Dios al mundo, cuando los sabios Magos de Oriente se inclinan para adorar a aquél que es Dios en la tierra, aquel por el cual han de quemar el incienso, como dice la oración. La grandeza de Dios en la tierra manifestada en un humilde pesebre.

Como expresa el ceremonial de los obispos, el rito de la incensación nos ayuda a adorar a Dios con incondicional reverencia, ayudándonos en la oración. Es muy importante el que el incienso esté presente en nuestro culto interno, ya que, según la norma número 92 del ceremonial, las imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, que están expuestas con solemnidad, han de ser incensadas con tres movimientos dobles¹⁰.

El uso del turíbulo debe de ser constante en nuestras procesiones pasionarias, ya que ayuda a todo aquel que contempla el cortejo a contemplar con devoción la imagen que, sobre su paso, recorre nuestras calles con el decoro y solemnidad adecuada, pero también para todo aquel que, de

un modo u otro participa del acto procesional, focalizándose en su introspección y oración para cumplir con su deber de participar con verdadero fervor en el acto central de la vida de la cofradía.

BIBLIOGRAFÍA

Ceremonial de los Obispos. (2017). Liturgia Papal.

La Biblia de Jerusalén. (2018). Desclée de Brouwer.

Instrucción General del Misal Romano. (2016). Liturgia Papal.

Liturgia Papal. (s. f.). El incensario y la naveta. Recuperado 12 de enero de 2022, de <https://liturgiapapal.org/index.php/liturgia-en-general/objetos-lit%C3%BArgicos/273-el-incensario-y-la-naveta.html>

Liturgia Papal. (2016, 20 mayo). La incensación. Recuperado 25 de enero de 2022, de <https://liturgiapapal.org/index.php/manual-de-liturgia/acciones-ceremoniales/274-la-incensaci%C3%B3n.html>



⁴Ibidem.

⁵Ceremonial de los Obispos. (2017). Liturgia Papal. pp. 30-31.

⁶La Biblia de Jerusalén. (2018). Desclée de Brouwer. Salmos, 141: 2.

⁷La Biblia de Jerusalén. (2018). Desclée de Brouwer. Levítico 24:7.

⁸Ibidem. Lucas 1: 8-11.

⁹Ibidem. Mateo 2: 11.

¹⁰Ceremonial de los Obispos. (2017). Liturgia Papal. pp. 31.

Soldadesca.

José Alberto Fernández Sánchez

A Antonio Munuera

A pocos metros del portichuelo de Santa Catalina hay un huerto cercado. En él, entre los naranjos cobijados a la sombra de los cipreses, arriba antes la Primavera. Y el corazón de la ciudad siente su pregón: anidan pronto las letanías de las golondrinas y perfuma el incienso de sus azahares, las celdas más rezagadas que se esconden tras los muros del convento.

El rigor ascético de las Justinianas se asoma entonces poco a estos verdores edénicos que guardan. Las reciedumbres de la Cuaresma, con sus ayunos y penitencias, las aletargan; su espera se hace sumisa, cansina caminata de rezos y cuentas de rosario. Y su ciclo es constante, una vez y otra, solo aliviado por el quehacer laborioso que las ensimisma lejos de los quebrantos purificadores.

El torno de la portería se hace, en esos días, esquivo y el eco de su esquila, llamando desde el exterior, duerme su timbre hasta la Pascua. Solo los batientes de la iglesia se abren con modestia dando entrada al culto. Los devotos se cuelan entre las umbrías de un templo en semipenumbra, anhelando en su peregrinar constante la devoción predilecta y el calor de un lampadario.

Aquí, la severidad es más recia y el resonar de los gorjeos del jardín no alcanza. Las imágenes esperan, enfundadas bajo los lienzos cárdenos que les cayeron en la víspera de Lázaro. Los bocaportes hace semanas que dejaron de declamar los lastimeros trenos de sus goznes y cuerdas. El fasto eclesiástico también espera, como todo lo demás, el reventón estridente de las lozas y el enloquecido tronar de la pólvora.

Pero, hasta entonces, solo la quimera de lo que podrá ser es un puro espejismo, sometido a la densa neblina del incienso.

También el órgano, con su magnífica carcasa de tallas doradas, ha esfumado la solemnidad de sus tubos ciñéndose al contemplar cartujo del tiempo. En las últimas horas, sin embargo, el sermón pregonado trae ramos en los cestos de la compra. Los apresurados arreos de las dueñas y los séquitos frugales de las sirvientas detienen sus pasos, de vuelta del mercado, exhibiendo, en el reposo efímero de los reclinatorios, el plumaje espléndido, blanco y polvoriento, de los palmitos.

El convento se abre todo, en ese instante preciso, al bullir de la plazuela de San Pedro. El tiempo se apresura, entre los paños lóbregos, con la intensidad inminente de lo que está por llegar.

La ciudad se abre en el sueño cuando la torre del Concejo marca el toque de Ánimas. Pero hoy, justo en ese momento, rompe licencioso el redoble del tambor de la ronda. Es víspera de las Palmas y, según tradición de la milicia cívica, la abadesa habrá de recibir las llaves de la localidad. Esta noche, las almas deben descansar tranquilas en la certeza que todo mal queda conjurado fuera de los muros. Y las reverendas manos de la sierva habrán de disuadir al diablo para que no aliente en sus inmediateces.

Las penitencias monásticas, incluso, han hecho un receso. Las religiosas, con sus velos cenadales sobre sus rostros, han asistido al tremolar de la Vexilla. La sangre roja de la Cruz ha asomado, otra vez, sobre el negro luto de la muerte y ha preconizado su victoria final. La mayor de todas las hermanas, como es costumbre, ha abierto la pequeña cancela del comulgatorio. A través suya observarán, como siempre, al ritual. Agachadas, con las rodillas hincadas sobre la solería terrosa, se deleitan en el bramido creciente y acompasado de la caja. Su intenso latido palpita entre los muros con la rudeza de un hombre impetuoso. Se sobrecogen.

El sacristán ya ha girado la charnela del portón y, de forma tímida, se cuela el último añil del día. Los soldados con los pendones, sus tersos morriones, casacas coloridas, golas almidonadas y calzones acuchillados, se internan con marcialidad en las entrañas del santuario. El capitán rinde el plumaje y las alas del sombrero bajo la capa que muestra orgullosa el emblema santiaguista. El resto de la compañía lo imita.

Se apresura desde el frente salomónico del altar la figura quebradiza del capellán. Le ofrece la reliquia santa y el, otrora altanero, se complace arrodillado en besarla con fruición. Se alza y el escuadrón avanza. En la profundidad de una capilla les convida su protector, el Santo Cristo del Consuelo, bajo una liviana trama de tafetán. La mortecina cara del Redentor, sus músculos agarrotados, los coágulos de sangre discurriendo sobre su pecho..., se intuyen, emborronados, a través del tejido. La milicia se postra rindiendo sus insignias.

Dos monaguillos asoman con sendas hachas arrimándolas al altar. El preste, ya desprovisto del vestigio, se adelanta con el incensario y entona: <<Miserere mei, Deus...>>. Las vestales le complimentan instantáneamente con su salmodia. Desde la lejanía del coro entra acucioso un aire etéreo de solemnidad perdida. Los soldados se desciñen las espadas arrojándolas, entonces, ante el sacro simulacro. Los adjutores alzan los cirios cuanto pueden mientras las alabardas, humilladas, reverberan el brillo como espejuelos por toda la estancia.

Un escolta recio, un tal Domingullo, mira de reojo al lateral de la capilla. Las luminarias han encendido los colores de un cuadro que se abre, inmenso, a su derecha. Reconoce los bultos y sus gestos al instante: <<Son soldados, soldados como él, retenidos en una estampa>>. Sus rostros, burlones, enérgicos, descreídos..., mascullan en sus retorcidos labios el odio y la ira. Conoce bien ese sentimiento; lo ha vivido muchas veces al final de jornadas bañadas con sangre y muerte.

Los comprende. No se conoce distinto a ellos. Ha visto multitud de veces aquella misma sá-tira arrojada sobre algún adversario. Incluso, el brillo de tizón de una armadura, la celada levantada sobre el casco, la banda irisada prendida de la cintura..., todo le es familiar. La arrogancia sobre este débil es idéntica a la de tantos quintos que, en Flandes, vomitan su terror sobre el contrincante. Incluso, se diría, puede verse allí él mismo.

El salmo extiende sus melismas: <<Liberá me de sanguinibus...>>. El capellán incensa otra vez. La cera resbala cayendo sobre la piel cándida de uno de los infantes. Se escucha un gemido. El niño retiene, a duras penas, el cirio mientras su vibración derrama la luz sobre un tramo de la pintura que permanecía oculto. A su luz breve, el mercenario reconoce al sedicioso: sus carnes de nácar se perfilan sobre un paño ensangrentado de terciopelo; los esbirros le acechan con los zarzos puntiagudos; y una espina terrible le asaetea el párpado. Tres lágrimas se vierten por sus mejillas...

Una sensación de vértigo le acomete. El reo lo mira fijamente. Están los dos solos. No consigue sostenerle la mirada. Domingullo humilla la cabeza, volviéndose en busca del cromático espectáculo de las armas: <<...tunc imponent super altare tuum vitulos>>, culmina el himno. El silencio inunda hasta la última cerca.

La comparsa vuelve, poco a poco, a la vida. Forma con sus divisas ante el Señor velado y dobla solemne el tambor; más pausado ahora, define el avance en derredor, inquiriendo la flama del Sagrario. La bandera del regimiento se inclina, una vez más, ante las monjas que asisten, como fantasmagóricos bultos retenidos en la oscuridad, a las evoluciones del cortejo. Se repliega la formación y vuelven a pasar ante la capilla: el veterano no quiere mirarla.

Transcurrirá la noche. Llegará la mañana gozosa, con sus esplendores nuevos de brocados

de oro refulgiendo sobre tramas tejidas de viva grana. Las palmas albinas se despezarán gozosas y alegres, ofreciéndose vírgenes sobre el azul que abre la semana.

Mas la remembranza del escolta seguirá prisionera en la cancela, como aquellas monjas del convento, pendiente solo de aquel globo ocular atravesado por la espina. En su inquisitivo rojo, vidrioso, tiene el soldado reverberando permanentemente la efigie prendida de tantos compañeros de tercio y enemigos, muertos todos, repentinamente, en el frente. Se sigue viendo en el cuadro con los sayones, diciéndose: <<insultábamos lo amado, adulando a quien nos odia. Mal designio el nuestro>>.

Y en el lienzo de sus recuerdos, acuciado por el pecado, se dibujaba un ojo terrible. Una muerte franca que le escrutaba de frente y le retorció las entrañas.



Calle Madre de Dios. Portería Convento.



Interior Iglesia de las justinianas de Madre de Dios, Murcia (desaparecido).



Coronación de Espinas, Van Dyck. Versión empleada para la Coronación de Espinas del Convento de Justianas de Madre de Dios, Murcia. Fot. Museo Nacional del Prado.

De lo real a lo virtual: proceso de digitalización tridimensional del patrimonio de la Cofradía de la Caridad.

Álvaro García Alcázar
Graduado en Historia por la Universidad de Murcia y
Vocal de Juventud de la Cofradía de la Caridad

La sociedad del siglo XXI vive en una plena interconectividad. Cada vez dependemos más de los móviles, ordenadores o tabletas para acceder ya no sólo al entretenimiento, sino también al conocimiento y la cultura. Como consecuencia de la pandemia de COVID-19, la sociedad se ha refugiado en la tecnología para acceder a la cultura. Este hecho ha propiciado que, tanto museos como otras instituciones culturales, hayan tenido que realizar una rápida transformación al mundo digital con el fin de poder satisfacer a este nuevo tipo de visitante, el digital.

La aparición en los últimos años de nuevas tecnologías ha posibilitado que la conservación y la divulgación del patrimonio se aleje del mundo clásico del dibujo y la fotografía. Estas nuevas tecnologías han comenzado a revolucionar las diversas técnicas de conservación y restauración e incluso la aparición de la impresión 3D ha facilitado las tareas en los talleres de restauración, a la par que se ha convertido en una herramienta clave en la creación de recursos adaptados a personas invidentes. Si bien es cierto que estas nuevas tecnologías, como son el escaneado tridimensional o el modelado digital, aún son un tanto desconocidas, cada vez son más los usos que tienen en el día a día de la sociedad.

En la actualidad se puede hablar de multitud de métodos de digitalización del patrimonio, unos más relacionados con la industria o la ingeniería y otros con el patrimonio. En lo referente al patrimonio los más conocidos y aplicados son el escáner láser y la fotogrametría. Estos son los dos métodos que arrojan los resultados más fidedignos a la pieza original sin dañarla. Entre ellos dos es el escáner láser el que mejores resultados ofrece, a la par que necesita de menos horas para completar el trabajo, a escala pequeña. Sin embargo, en su contra tiene el alto precio del escáner, por lo que es una técnica poco aplicada en los procesos de digitalización del patrimonio. Por otro lado, encontramos la fotogrametría que ofrece unos resultados con un margen de error ínfimo y un coste muy inferior al del escáner láser, pero ¿qué es la fotogrametría? Realmente no hay una definición que represente todo lo que es esta técnica, así que se puede decir que es una técnica de documentación 3D pasiva, ya que no necesita tener contacto con la pieza para trabajar, que realiza mediciones a través del uso de fotografías y así determinar la forma geométrica de dicha pieza.

Ya sabemos que es la fotogrametría, pero, ¿cuál es su metodología? La metodología de trabajo para la digitalización de una pieza patrimonial, mediante la aplicación de la fotogrametría, se compone de diversos procesos. En primer lugar, se debe realizar la toma de fotografías de la pieza

¹Martínez Reyes, J. Equilibrio de fuerzas en un paso murciano. Rosario Corinto nº 7, 2020.

en cuestión. Para la toma de fotografías es preciso utilizar un trípode para colocar la cámara, con el fin de reducir las vibraciones a la hora de disparar, un disparador remoto también ayuda a reducir al máximo estas vibraciones que se producen al disparar con la cámara en las manos. Junto al trípode, es muy recomendable utilizar cajas de luz, si la pieza es de tamaño pequeño o mediano, o un fondo claro, si la pieza es de mayor tamaño. El empleo de focos de luz es muy recomendable para conseguir una iluminación estable desde cualquier ángulo, sin que haya ninguna variación. Para la toma de fotografías también se puede utilizar un teléfono móvil, aunque la calidad de las fotografías será inferior a las tomadas por una cámara fotográfica profesional. Para las piezas de tamaño pequeño o mediano se puede utilizar un plato giratorio, para ir girando la pieza sin manipularla. En el caso de las piezas grandes, como puede ser una pieza de imaginería procesional, en vez de mover la pieza, somos nosotros los que giramos alrededor de dicha pieza, manteniendo siempre la misma distancia respecto a la pieza.

Una vez tenemos todo el equipo preparado, comenzamos el proceso de digitalización por la toma de fotografías. En este paso tenemos que ser muy meticulosos con cada fotografía y, sobre todo, no escatimar a la hora de tomar las fotografías. Por lo general, ante cualquier pieza de bulto redondo, necesitamos tomar piezas de todas sus caras y ángulos. Lo ideal es realizar tres series de fotografías por todas las caras de la pieza. La primera serie se corresponde a fotografías con un plano recto hacia la pieza. La segunda serie se corresponde con la toma de fotografías desde un ángulo superior. La tercera serie se corresponde con la toma de fotografías desde un ángulo inferior. Con la toma de estas series de fotografías ya tendríamos documentada la totalidad de la pieza. El número de series de fotografías puede variar en función del tamaño de la pieza o de si nos encontramos ante un grupo escultórico, que necesitará de un mayor número de series de fotografías.

Una vez hemos completado la toma de fotografías comienza el proceso de creación del modelo digital. Para ello recurrimos al empleo de programas informáticos de construcción de modelos tridimensionales y ortofotografías. El programa más utilizado es AGISOFT Photoscan y su evolución AGISOFT Metashape. Ambos programas son los que mejores resultados ofrecen, además, ofrecen una interfaz de trabajo muy intuitiva. Para comenzar debemos exportar las series de fotografías realizadas, si se ha trabajado con una cámara diferente a la habitual, será necesario incorporar antes un calibrado mediante un archivo creado por AGISOFT Lens. A continuación, procederemos a alinear las fotografías. Durante este proceso el programa identifica puntos iguales en cada una de las fotografías con el resto de fotografías, creando así una nube de puntos, que será la base de los siguientes pasos. Posteriormente se procede a crear una nube de puntos densa, donde la nube de puntos resultante de alinear las fotografías se convierte en un modelo poligonal. A partir de este modelo poligonal podremos construir la malla, que es el modelo tridimensional resultante de la triangulación de los puntos de la nube densa. Por último, debemos incorporar la textura para obtener un resultado idéntico a la realidad. Con la creación de la textura terminamos el proceso básico de creación del modelo tridimensional, que podrá verse mejorado con programas como Blender o ZBrush.

Una de las preguntas más recurrentes al hablar de la digitalización del patrimonio es ¿para qué sirve? Las posibles aplicaciones que pueden tener estos modelos tridimensionales son muy variadas. Podemos distinguir entre aquellas que vienen a mejorar un método o bien aquellas que aportan una nueva línea. Entre aquellos usos que vienen a mejorar métodos ya existentes, podemos encontrar los relacionados con la conservación del patrimonio. Hasta ahora la conservación de las obras patrimoniales era un problema para las instituciones y para las cofradías. Sin embargo, la aparición de las nuevas tecnologías, aplicadas al patrimonio han facilitado las tareas de conservación. En primer lugar, la creación de modelos tridimensionales nos permite realizar una documentación íntegra de la pieza en un único archivo, lo que optimiza la información archivada y agiliza los trabajos digitales. A la par de esto, los modelos tridimensionales ofrecen gran versatilidad a la hora de poder visualizar detalles sin manipular la pieza, pero sin perder el contexto general de la pieza, algo que con la fotografía se pierde.

Es en el campo de la divulgación donde los modelos tridimensionales están más implanta-

dos y su uso es muy común. Estos modelos nos permiten la visualización total de la pieza, aunque no estemos viéndola de manera presencial. Esto se ha puesto en valor a raíz del confinamiento del año 2020, donde la imposibilidad de poder trabajar con las piezas directamente propició el auge de creación de modelos tridimensionales y su puesta en circulación para los investigadores. La creación de estas piezas 3D está propiciando que los investigadores no tengan que desplazarse forzadamente a los museos o a otras instituciones, para poder ver y estudiar una pieza. Junto a esto, el mundo de la divulgación cultural ha visto cómo ha surgido una nueva manera de divulgar. A la par de esto, los modelos virtuales son una herramienta muy importante a la hora de poner en valor y enseñar nuestro patrimonio, ya que gracias a internet pueden llegar a más sitios y llegar a un público mayor como, por ejemplo, pueden ser los colegios o institutos. Sin embargo, el patrimonio religioso apenas está digitalizado y su divulgación es muy deficiente aún, todo lo contrario del patrimonio arqueológico, donde las colecciones digitales españolas son punteras en el mundo. En Murcia contamos con varios ejemplos de patrimonio religioso digitalizado. La Archicofradía de la Sangre digitalizó la imagen del Santísimo Cristo de la Sangre¹ y la imagen del ángel que le acompaña, recogiendo en un cáliz la sangre que derrama. La Cofradía de Jesús también digitalizó una de las magníficas obras del maestro Francisco Salzillo, la Oración en el Huerto². Estas digitalizaciones tienen la doble función de ser parte del apartado de conservación de las obras, a la par es una magnífica manera de dar a conocer el patrimonio de manera digital, teniendo mayor alcance de difusión.

La impresión 3D es una de las aplicaciones más punteras y desconocidas que ofrece la digitalización del patrimonio. Esto va muy ligado al mundo de la conservación, la divulgación y la restauración. En lo referente a la conservación, la impresión 3D nos permite conseguir una copia exacta al original, por lo que, si la pieza en cuestión tiene una mala conservación o por motivos de mantenimiento tiene que ser retirada de su vista al público, se puede sustituir por una copia idéntica. A la par es una herramienta muy versátil en la divulgación del patrimonio, ya que permite mover piezas y sacar piezas de una institución con mucha mayor facilidad, así acercar el conocimiento a más lugares. Quizás, una de las aplicaciones más positivas que nos ofrece la impresión 3D es la posibilidad de crear recursos para acercar el patrimonio religioso a las personas con discapacidad visual. Hasta la fecha suele ser muy común la realización de actos donde las personas invidentes pueden palpar con sus manos a una imagen a la que tienen devoción. Si bien es cierto que es una manera muy emotiva de devoción, no deja de ser una manipulación excesiva del patrimonio, acelerando su degradación. Esto se puede solucionar con la creación de réplicas 3D³ mediante el digitalizado y la posterior impresión 3D. Por último, es una herramienta muy importante a la hora de acometer una restauración, una que nos permite ser un banco de pruebas digital para probar que técnica, o manera de proceder, es mejor y menos dañina para la pieza. Esto es poco común en piezas de arte, todo lo contrario que en el mundo arqueológico, donde se viene haciendo con relativa regularidad, sobre todo a la hora de reconstruir piezas, como podría ser una columna o una escultura.

El digitalizado del patrimonio abre una posibilidad muy grande a la hora de realizar reconstrucciones, lo que es conocido como anastilosis virtual. Esto nos permite ensamblar diferentes partes de una pieza e incluso a partir del estudio de las piezas existentes y de conocer el motivo de la pieza, se podría llegar a una reconstrucción total. Estas reconstrucciones nos pueden permitir eliminar los añadidos modernos de una escultura y, a partir del estudio documental, poder reconstruir dicha escultura tal y como se concibió. También se pueden reconstruir secciones de una pieza que ya no existe, tal como podría ser una extremidad de una escultura.

¹ Melendreras-Ruiz, R. (2020). Flujo de trabajo para la digitalización 3D mediante fotogrametría de las tallas de madera policromada del Santísimo Cristo de la Sangre y su ángel Workflow for 3D digitization using photogrammetry of polychrome wood carvings of the Holy Christ of Blood and his angel. 27. 52-83. 10.30827/erph.v0i27.424.

² (2019, 7 agosto). La Oración en el Huerto de Salzillo se digitaliza en 3D. La Verdad. <https://www.laverdad.es/culturas/salzilla-digitalizan-20190807142059-nt.html>.

³ Zarur Cortés, J. E. (2014). El diseño de obra plástica tridimensional para personas con discapacidad visual, a partir de los principios de la percepción háptica y auditiva (tesis de doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, Ciudad de México, México.

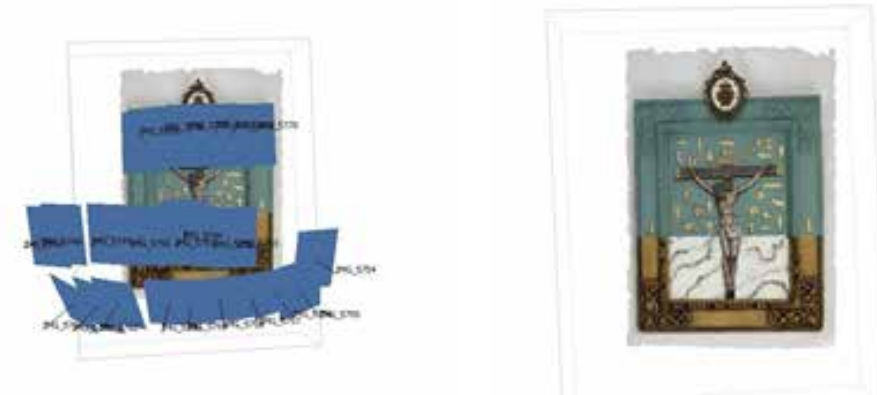
Una de las últimas aplicaciones que han aparecido que utilizan las digitalizaciones del patrimonio son los museos virtuales. Estos museos nacen de la necesidad de crear una institución de divulgación y conservación del patrimonio y van asociados, generalmente, a lugares o instituciones que, por cuestiones económicas principalmente, no pueden costear la creación de un museo. Sin embargo, la creación de un museo virtual tiene un coste mucho más reducido, a lo que hay que sumar que tiene un alcance de difusión mucho mayor, por lo que cada vez más muchos museos lanzan sus versiones digitales, ayudadas de la fotogrametría y el diseño virtual de espacios. A la idea del museo virtual se le ha sumado en los últimos años la realidad virtual, que permite una inmersión total en la exposición.

Una vez explicado qué es la fotogrametría y qué posibles aplicaciones tiene, es el momento de poner dos casos prácticos de aplicación. La Cofradía de la Caridad ha comenzado un proyecto de digitalización de su patrimonio. El punto de partida de este proyecto a largo plazo ha sido el tradicional belén, que se monta cada Navidad en el Templo Rector de Santa Catalina de Alejandría. Para la digitalización de este belén fueron necesarias veintisiete fotografías que cubrían la totalidad de la estructura y las figuras que estaban en su interior. Una vez obtuve la nube de puntos tuve que recortar elementos de la iglesia que, al ser fotografiados también, se estaban añadiendo al modelo. Al utilizar la iluminación de la propia iglesia, el propio portal de Belén generaba sombras sobre las figuras, debido a esto siempre es preferible iluminar la pieza con focos que cubran la totalidad de los ángulos.



(En la fotografía de la izquierda se observa el ángulo de cada una de las fotografías necesarias para realizar la digitalización. En la fotografía de la derecha se observa el resultado de la digitalización. | Autor: Álvaro García Alcázar)

Otro caso práctico en la Cofradía de la Caridad ha sido, la digitalización de la obra pictórica dedicada al Santísimo Cristo de la Caridad (Rafael Laureano, 2021). Nos encontramos ante una obra de tamaño pequeño, pero con mucho detalle, ya que el pintor añadió pequeños relieves de exvotos. Para digitalizar esta obra fueron necesarias veinticuatro fotografías que cubrían el frente y los laterales de la obra. Debido a que estaba colocado en una pared no se pudo acceder a la parte trasera. Otro de los problemas fue que la obra tenía cierto brillo, debido al acabado que le dio el propio autor, por lo que, mediante retoque digital, hubo que acabar o matizar todos los brillos posibles, ya que en cada fotografía los brillos tenían diferentes ángulos e iba a dar un resultado erróneo. Una vez completado todo el procedimiento se pudo observar el relieve de la pintura de Rafael Laureano, entre otros apartados.



(En la fotografía de la izquierda se observa el ángulo de cada una de las fotografías necesarias para realizar la digitalización. En la fotografía de la derecha se observa el resultado final de la digitalización. | Autor: Álvaro García Alcázar)

Como se ha podido comprobar, la digitalización del patrimonio es una herramienta clave en diversos procesos, tales como la conservación, la divulgación y el estudio del patrimonio. Las cofradías atesoran verdaderas obras de arte que permanecen, prácticamente, todo el año aguardando el día de la salida procesional, por lo que es imposible disfrutar de su calidad artística. La digitalización nos abre una ventana al mundo, una nueva manera de enseñar nuestro patrimonio sin que este sufra daño alguno, nos permite poder restaurarlo y realizar integraciones y restituciones digitales. Sin duda, la digitalización es una herramienta clave en la conservación de nuestro patrimonio religioso, ya que nos permite crear una base de datos tridimensional que recoja todas las muestras artísticas de una institución pasionaria, con el fin de evitar la siempre dolorosa pérdida de patrimonio. El patrimonio es un elemento muy frágil y que sometido al continuo movimiento y tacto sufre un desgaste mayor del deseado. Uno de los deberes de las instituciones pasionarias es la conservación y la puesta en valor de su patrimonio, que no es otra cosa que el patrimonio de la sociedad. Es un reflejo del momento en el que se hicieron, de las técnicas, los estilos o los materiales. Es una fuente de mucho valor para estudiar y comprender la historia. Para preservar este legado es necesario ir incorporando los nuevos avances tecnológicos que van apareciendo, sólo de esta manera, cuidando y digitalizando, poniendo a disposición del mundo las obras de arte en internet podremos hacer que nuestro patrimonio sea inmortal.

Bibliografía:

- (2019, 7 agosto). La Oración en el Huerto de Salzillo se digitaliza en 3D. La Verdad. <https://www.laverdad.es/culturas/salzillos-digitalizan-20190807142059-nt.html>
- García Alcázar, A. (2021). Documentación del Patrimonio mediante el uso de la fotogrametría y su aplicación en museos. TFG, Universidad de Murcia.
- Marqués, N.F., 2018. "Nuevas realidades: tecnología al servicio del patrimonio cultural". En MaC. Fernández-Laso y J.R. Sarmiento Guede, (Coords.) Patrimonio cultural y marketing digital. 97 - 112.
- Marqués, N.F., 2018. "Tecnología al servicio del estudio y la conservación del patrimonio: el caso del Acueducto de Segovia". En Actas II Jornadas Acueducto de Segovia. Una ciudad por y para un monumento. 16 - 22 octubre 2017. 39 - 51.
- Marqués, N.F., et al. 2018. "Virtualización e impresión 3D aplicadas a la accesibilidad del patrimonio cultural. De la planificación a los acabados y los contenidos accesibles". En 5è Congrés Internacional Educació i accessibilitat a museus i patrimoni. 251 - 264.
- Melendreras-Ruiz, R. (2020). Flujo de trabajo para la digitalización 3D mediante fotogrametría de las tallas de madera policromada del Santísimo Cristo de la Sangre y su ángel Workflow for 3D digitization using photogrammetry of polychrome wood carvings of the Holy Christ of Blood and his angel. 27. 52-83. 10.30827/erph.v0i27.424.
- Moyano, G. (2017). El uso de fotogrametría digital como registro complementario en arqueología. Alcances de la técnica y casos de aplicación. Comechingonia, 21 (2), 333-351.
- Sánchez Fenoll, Z. (2014). Procesado fotogramétrico a partir de imágenes digitales y generación de datos espaciales para modelo 3D. TFM, Universidad Politécnica de Valencia.
- Zarur Cortés, J. E. (2014). El diseño de obra plástica tridimensional para personas con discapacidad visual, a partir de los principios de la percepción háptica y auditiva (tesis de doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, Ciudad de México, México

La marcha procesional: ¿herencia europea o música nacional?

Antonio Jesús Hernández Alba
Titulado en Interpretación Musical
Estudiante de Máster en Investigación Musical (Universidad de Murcia)

Si hay algo que reivindicamos los cofrades es la idea de las procesiones no sólo como una manifestación de la piedad popular, sino como un elemento cultural autóctono e idiosincrático de nuestra sociedad. Las procesiones de Semana Santa tal y como las conocemos son, como se ha señalado en repetidas ocasiones y por diversas voces de autoridad, un elemento propio de nuestra identidad nacional. Sería muy arriesgado afirmar que el origen de las procesiones es hispánico, pero lo que si podemos afirmar es que tal y como las realizamos en nuestra tierra, con las diversas variantes regionales existentes, es muestra de la aportación de nuestra cultura al asunto procesionista^{1,2}. De igual forma, es una doctrina ampliamente aceptada que la marcha procesional (al menos la “marcha cofrade”) es un invento español. No obstante, aunque el concepto de marcha fúnebre compuesta ex profeso para la Semana Santa sí que es propio, musicalmente resulta difícil en muchas ocasiones hablar de un producto autóctono. De esta contradicción surge la pregunta con la que se abre este artículo: ¿la marcha procesional es realmente un producto con denominación de origen española o es una idea musical europea adaptada al marco de las procesiones?

Esta pregunta que nos planteamos puede parecer sencilla de contestar: si están hechas en España, son obras de música española. Pero esta afirmación sería tan aventurada como la que proponíamos al principio: si las procesiones se celebran sobre todo en España, son, por ende, españolas. En el caso de las procesiones en sí, es bastante fácil contra argumentar esta deducción. Es ampliamente sabido que las procesiones religiosas no son ni siquiera invento del Cristianismo, sino que prácticamente todas las religiones que se han dado en el globo a lo largo de la Historia han tenido sus manifestaciones de culto público, muchas veces a través de desfiles con imágenes³. En el caso de la música procesional no es tan sencillo. La música procesional ha ido evolucionando al tiempo que lo ha hecho la religión y se ha adaptado a las nuevas liturgias y a los cambios en las manifestaciones públicas y populares de ésta⁴. En esta evolución histórica, el siglo XIX supuso un punto de inflexión⁵.

¹ Fernández Sánchez, José Alberto. *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana*. Universidad de Murcia. 2014

² Borralló Sánchez, Pablo Jesús. *Simbolismo e Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Universidad de Sevilla. 2018

³ Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat (1906-1914).

⁴ Valles del Pozo, María José. *Prácticas y procesos de cambio en la Música Procesional de la Semana Santa de Valladolid*. Universidad de Valladolid. 2007

⁵ Fernández Sánchez, José Alberto. *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana*. Universidad de Murcia. 2014

A poco que tengamos conozcamos nuestra historia, recordaremos que este siglo está marcado por una serie de crisis de diversa índole que tienen como origen la Invasión Napoleónica en 1808 y la subsiguiente Guerra de Independencia. Entre otras cosas, esta inestable situación política terminará por calar en la sociedad española, desestabilizando sus cimientos uno a uno. Esta crisis social tendrá como principal víctima a la Iglesia, o, mejor dicho, a la relación entre la Sociedad y el estamento eclesiástico⁶. El S. XIX traerá consigo una paulatina ruptura con la religión. Esta separación entre el pueblo y la Iglesia afectará también al mundo cofrade, el cual dejará de depender tanto de los dictámenes eclesiásticos para pasar a formar parte de la cultura popular, encabezada por la nueva nobleza y por la clase burguesa⁷. Esto se traducirá en el ámbito musical en la paulatina desaparición de las procesiones de las Capillas Musicales eclesiales (muy mermadas ya de por sí) en pro de otras agrupaciones como bandas de música u orquestas, fundadas y dirigidas por estas clases pudientes⁸. Este cambio del panorama musical implica un problema fundamental: la necesidad de un repertorio acorde con las nuevas agrupaciones. Es en este punto, a mediados del S. XIX, que aparece por primera vez el concepto de “marcha procesional” en el ámbito cofrade⁹.

Puede parecer que esto contesta a la pregunta antes formulada. Si la marcha procesional como tal surge en la España decimonónica, como consecuencia del cambio en la concepción de la Semana Santa, es un producto puramente nacional. Esta afirmación es correcta desde el punto de vista histórico. El problema, no obstante, sigue abierto desde el punto de vista musical. Debemos tener en cuenta que la “marcha fúnebre” como género o forma musical aparece hacia finales del S. XVIII y comienzos del S. XIX en el marco musical centroeuropeo¹⁰. Uno de los principales referentes de este tipo de música será el segundo movimiento de la Tercera Sinfonía de Beethoven. Aun así, podemos seguir diciendo que la “marcha de Semana Santa” es autóctona de España. El problema radica ahora en cómo están hechas estas marchas, es decir, si musicalmente son representativas de nuestra música o no. Entramos así de lleno en uno de los problemas más candentes de la musicología española desde sus inicios: el problema de la identidad nacional, un problema de lo más actual.

Si hacemos una lectura de los historiadores y teóricos musicales españoles del siglo XIX veremos que tienen un rasgo fundamental en común. Coinciden todos ellos en denunciar una situación de decadencia musical en España, donde se ha dejado de lado la verdadera música nacional en pro de las modas italianas y europeas, lo que les lleva a abogar por una reforma musical que devuelva a la música española a su grandeza e idiosincrasia pasada¹¹. Esta idea, muy arraigada hasta bien entrado el siglo XX, lleva a plantearse a estos autores: ¿qué es o cuál debería ser el origen y las características de esta música nacional? Entre este se grupo se encuentran nombres tan diversos como los compositores Hilarión Eslava, F.A. Barbieri, Felipe Pedrell, Joaquín Turina y Manuel de Falla. Aunque cada uno de ellos muestra una respuesta práctica distinta en sus respectivas obras, en el planteamiento teórico coinciden: la música nacional debe basarse en la tradición musical nacional, especialmente en la música popular¹².

Eslava y Pedrell encabezan un movimiento de recuperación de la música religiosa española de los siglos XVI y XVII¹³, Barbieri, uno de los grandes compositores de zarzuela, abre en cambio el camino para la investigación del teatro musical y la música civil de esa misma época¹⁴. A su vez, Pedrell, y, a través de su influencia, Falla y Turina, ponen también el foco de atención en los cantos

⁶ Botti, Alfonso. *España y la Crisis Modernista. Cultura, sociedad civil y religiosa*. Universidad de Castilla-La Mancha. 2012

⁷ Varios Autores. *Cien Años de la Junta de Hermandades Pasionarias de Cieza (1914-2014)*. Cieza: Innovaciones gráficas. 2014

⁸ Marín Cano, Alfredo. *San Juan San Juan... Historia de la Cofradía de San Juan Evangelista de Cieza*. Cieza: Cofradía de San Juan Evangelista. 2021

⁹ Galiano Díaz, Juan Carlos. *La creación de la marcha procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*. León. 2020

¹⁰ Otero Nieto, Ignacio. *Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla*. Temas de estética y arte, nº 26. Real Academia de Artes Santa Isabel de Hungría. 2012

¹¹ Pedrell, Felipe. *Por Nuestra Música*. Barcelona, 1892

¹² Carreras, Juan José. *Hijos de Pedrell, La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)*. *Il Saggiatore musicale*, Vol. 8, No. 1, La storia della musica: Prospettive del secolo XXI Convegno internazionale di studi, Bologna. 2001

¹³ López-Calo, José. *Hilarión Eslava (1807-1878) Precursor del Cecilianismo en España*. *Príncipe de Viana* nº238. 2006

¹⁴ Carreras, Juan José. *Hijos de Pedrell, La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)*. *Il Saggiatore musicale*, Vol. 8, No. 1, La storia della musica: Prospettive del secolo XXI Convegno internazionale di studi, Bologna. 2001

populares, tratando de recrearlos en sus obras de la forma menos adulterada posible¹⁵. Especialmente miran hacia Andalucía y el Cante Jondo¹⁶, algo que se muestra con mayor o menor éxito en la producción de los dos últimos, gaditano Falla y sevillano Turina.

Lo que debemos preguntarnos ahora es: ¿qué tiene que ver la música cofrade con todo esto? Aunque los autores antes citados enfocan sus críticas hacia el teatro musical (la ópera y la zarzuela), la marcha procesional podría haber sido también un argumento en su favor. Si analizamos estas composiciones, pronto encontramos paralelismos con la música centroeuropea en las primeras marchas. Las marchas más antiguas que conservamos nos recuerdan a la ópera italiana, la ópera de Verdi, que fue ampliamente criticada por los antes nombrados, así como a la música de Beethoven, Schumann, Chopin y Wagner; y nos recuerda a esto porque, en efecto, se emplean los mismos recursos musicales que en Centroeuropa¹⁷. De hecho, en los primeros años del s. XX fue bastante común realizar adaptaciones a banda de las marchas fúnebres de estos y otros compositores románticos. Chopin, Thalberg, Ione (ópera de Petrella), El Ocaso de los Dioses (ópera de Wagner), son marchas que se han convertido con el paso del tiempo en emblemas de nuestra Semana Santa, aun sabiendo que originalmente no fueron escritas para sonar detrás de un paso. Como vemos, el problema de la identidad nacional y, por ende, de “lo propio” en la música de Semana Santa es un tanto más complejo de lo que se podía aventurar en un comienzo.

Aunque Pedrell y los demás teóricos no traten el tema de la música procesional, podemos ver que, tanto las composiciones originales como las adaptaciones que se hacen son muestra de la fuerte influencia europea, principalmente italiana, en nuestra música. Como reacción a esto e influenciados por las publicaciones y la ideología de Felipe Pedrell, surge a finales del s.XIX y comienzos del s.XX una corriente compositiva que se basa en la inclusión de “lo popular” en la música culta, lo que se suele denominar “música clásica”. El género procesional, como descendiente de la ópera y la sinfonía, se puede incluir en esta gran clasificación, y no se mantendrá ajeno a esta tendencia popularista. Paralelo a las obras de Turina y Falla en las que acercan el Cante Jondo y los cantos populares a la orquesta, encontramos la conocida saga familiar de los Font en Sevilla junto a la figura de Manuel López Farfán que hacen lo propio con la música procesional, partiendo en la composición de sus marchas no del lenguaje musical europeo, sino de la base de la tradición musical española¹⁸. Otros compositores contemporáneos e inmediatamente posteriores, como Mariano San Miguel y Emilio Cebrián, seguirán en cierta medida este modelo. Si bien San Miguel tiene una fuerte influencia wagneriana, en su música se atisban varias de las premisas musicales de Pedrell y Falla. En el caso de Cebrián, el subtítulo de su archiconocida “Nuestro Padre Jesús”, marcha sobre motivos andaluces, habla por sí mismo. El mismo Joaquín Turina se puede incluir en este grupo, sobre todo por la adaptación (algo posterior) de un fragmento de su ópera “Margot”, marcha que actualmente goza de bastante popularidad sobre todo en el ámbito andaluz. Tanto en la obra de origen como en la marcha que se extrae de ella se dejan escuchar saetas, cornetas y otros elementos propios de la tradición musical autóctona.

Por tanto, los cofrades españoles podemos hablar de que la marcha procesional, entendida como marcha para las procesiones de Semana Santa, es un producto nacional. No obstante, es importante tener en cuenta que su origen último no es propio, sino que nace del Romanticismo musical europeo, importado y aplicado al marco de las procesiones, adaptándose al nuevo concepto de Semana Santa que se comienza a fraguar en el S. XIX. Aun así, como ha ocurrido en numerosas ocasiones en la historia de la música, este género, de corte europeísta, sólo fue así en sus primeros pasos. Beethoven y Wagner, sin saberlo, plantaron una semilla que germinó en forma de las primeras marchas fúnebres. Éstas, no obstante, se adaptaron a nuestra tierra y a nuestro sentir. La

marcha de procesión que hoy escuchamos y que da vida a nuestros pasos e imágenes deriva tanto de la influencia musical extranjera como de nuestra propia música, conviviendo ambos mundos en armonía y floreciendo, como proponía Pedrell, desde un ideal puramente humano, ajeno a nacionalidad alguna, pero imbuido del carácter propio de nuestro sentir popular.

BIBLIOGRAFÍA:

- Borrillo Sánchez, Pablo Jesús. Simbolismo e Iconografía de la Semana Santa de Sevilla. Universidad de Sevilla. 2018
- Botti, Alfonso. España y la Crisis Modernista. Cultura, sociedad civil y religiosa. Universidad de Castilla-La Mancha. 2012
- Carreras, Juan José. Hijos de Pedrell, La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980). Il Saggiatore musicale, Vol. 8, No. 1, La storia della musica: Prospettive del secolo XXI Convegno internazionale di studi, Bologna. 2001
- Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat (1906-1914)
- Falla, Manuel de. La Proposición del Cante Jondo. El Defensor de Granada. Granada, 1922
- Fernández Sánchez, José Alberto. Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana. Universidad de Murcia. 2014
- Galiano Díaz, Juan Carlos. La creación de la marcha procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX. León. 2020
- López-Calo, José. Hilarión Eslava (1807-1878) Precursor del Cecilianismo en España. Príncipe de Viana nº238. 2006
- Marín Cano, Alfredo. San Juan San Juan... Historia de la Cofradía de San Juan Evangelista de Cieza. Cieza: Cofradía de San Juan Evangelista. 2021
- Otero Nieto, Ignacio. Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla. Temas de estética y arte, nº 26. Real Academia de Artes Santa Isabel de Hungría. 2012
- Pedrell, Felipe. Por Nuestra Música. Barcelona, 1892
- Valles del Pozo, María José. Prácticas y procesos de cambio en la Música Procesional de la Semana Santa de Valladolid. Universidad de Valladolid. 2007
- Varios Autores. Cien Años de la Junta de Hermandades Pasionarias de Cieza (1914-2014).Cieza: Innovaciones gráficas. 2014



¹⁵ Pedrell, Felipe. Por Nuestra Música. Barcelona, 1892

¹⁶ Falla, Manuel de. La Proposición del Cante Jondo. El Defensor de Granada. Granada, 1922

¹⁷ Otero Nieto, Ignacio. Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla. Temas de estética y arte, nº 26. Real Academia de Artes Santa Isabel de Hungría. 2012

¹⁸ Otero Nieto, Ignacio. Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla. Temas de estética y arte, nº 26. Real Academia de Artes Santa Isabel de Hungría. 2012

El Vía Crucis de una residencia en tiempos de pandemia.

Alfonso Martínez Pérez
Presidente de la Hospitalidad de Lourdes de Murcia

Qué difícil está siendo este año escribir este artículo. Año tras año, la Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad, me permite el honor de asomarme a esta ventana y compartir unas líneas a modo de reflexión un año, oración otros, vivencia otros... pero de qué hablar en este tiempo donde parece que no hay luz. Pues bien, tras darle muchas vueltas, pido la licencia para intentar compartir con quien tenga a bien leer estas torpes palabras mi vivencia de este tiempo desde dentro de una residencia de ancianos.

Quién nos iba a decir a los que vivíamos en un mundo lleno de derechos y de caprichos que de un día para otro ese mundo podía desmoronarse por algo invisible capaz de poner en jaque a la humanidad entera.

Afrontar la enfermedad, el sufrimiento, el dolor, la fatiga, la limitación intrínseca a nuestra condición humana no es tarea fácil para aquellos que vivimos en esta era del bienestar. Vemos continuamente como todos esos aspectos que nos hacen tocar el suelo de forma radical y nos reconcilian con nuestra humanidad son silenciados y así al no verlos ni oírlos tampoco existen. No interesa que los niños y jóvenes sepan qué es la enfermedad, la ancianidad o la propia muerte. Como consecuencia de esto nos encontramos con generaciones de supuestas personas maduras, pero sólo por edad, que son incapaces de asumir y aceptar lo limitado de nuestra condición.

Fruto de esta realidad en nuestro mundo desarrollado y moderno, encontramos diferentes cortinas que tapan lo incómodo, aquello que nos hace caer en la cuenta de que estamos de paso, de que somos débiles, de que nuestro cuerpo es frágil, que de poco sirven los orgullos y vanidades cuando el reloj de la vida pasa irremediamente y las agujas no se detienen ante nada y ante nadie.

Una residencia de ancianos puede ser la tapadera perfecta de un bote opaco donde esconder una de estas realidades que nos incomodan o por el contrario puede ser una solución digna, humana, cristiana a una situación difícil y que en muchas ocasiones desborda hasta el extremo.

Las residencias de ancianos han sido el foco de atención mediático al llegar la pandemia porque en muchas de ellas se sucedía un rosario de contagios y muertes.

Nadie estaba preparado para afrontar un problema del calibre del que estamos viviendo desde que hace dos años comenzáramos a oír que en una ciudad de China había no sé qué virus que hacía enfermar y acababa con la vida de las personas.

De un día para otro, como un jarro de agua fría, nos vemos todos confinados en nuestras casas, sin poder salir, sin contacto social, sin poder vivir presencialmente nuestra fe, sin poder estar con la familia... De pronto el mundo de naipes de los diferentes palos: comodidad, bienestar, derechos y apatía con los problemas de los demás, se vino abajo.

De repente nos vimos en una residencia, con sesenta y ocho soldados en carros de combate, también llamados ancianos en sillas de ruedas y otros cuarenta gladiadores con pijama blanco y sin más armas que su buena voluntad.

Lo último que pudieron celebrar juntos los residentes fue, como una profecía, el Vía Crucis en la capilla, era viernes de cuaresma. De un día para otro la normativa nos hacía tener que aislar a todos los ancianos confinándolos en sus habitaciones. Aquí empezó la aventura y el milagro:

De pronto, nos vimos luchando sin armas en el campo de batalla en busca de mascarillas, sin opciones de compra en el mercado y como en el milagro de los panes y los peces, aparecieron mujeres anónimas que no sabían ni donde estaba la residencia que llamaban por teléfono a ofrecerse a coser con los medios caseros, mientras tuvieran un retal de tela, mascarillas para los trabajadores y residentes. En las habitaciones no había medios suficientes para que comieran los ancianos en condiciones dignas y con todas las medidas de seguridad, de pronto, un nuevo milagro, cincuenta mesas de pupitre gracias a la generosidad de la Comunidad de Jesús-María.

Poco a poco y en una auténtica guerra íbamos consiguiendo medios para proteger a los ancianos sin escatimar esfuerzos de ningún tipo: batas, gorros, guantes, calzas, gafas, pantallas, gel hidroalcohólico, lejía y productos cuyo nombre no sabíamos ni pronunciar. Cuanto más era el agobio ante la falta de recursos, más se multiplicaban los gestos de ayuda y cariño. Echo la vista atrás y creo que muchas cosas de las que se hicieron quizá no servían para nada, pero en todos estaba la voluntad de ayudar, de poner el granito de arena, de intentar poner puertas al campo para que el bicho que volaba libre fuera a topar con esa puerta. Brigadas forestales y la UME fumigando exteriores, estereros en el suelo empapadas para desinfectar suelas, uso de productos que ni siquiera sabíamos pronunciar y entre todo eso, el personal de la residencia vestidos como si estuvieran a punto de pisar la Luna, el miedo en el cuerpo y una sonrisa en los labios.

Las celebraciones litúrgicas, tan importantes en la vida de la residencia, también tuvieron que acabar. Diariamente desde sus habitaciones los ancianos seguían la celebración de la eucaristía televisada desde la Capilla del Apóstol Santiago del Palacio Episcopal y rezaban con fe a través de las pantallas. La primavera había hecho su aparición en el jardín y decenas de naranjos y rosales daban cuenta de ello. Un día, siguiendo la misa por televisión en la residencia caímos en la cuenta de que tantas flores no podían marchitarse solas sin nadie a quien regalar su colorido y su fragancia. Desde ese día los lirios y las rosas de la residencia se cortaban para llevarlos, como una ofrenda continuada, a los pies de la Virgen de la Fuensanta que había sido trasladada a la Capilla del Obispado para poder ser contemplada a través de la televisión y ser consuelo y bálsamo de tantos murcianos.

La Semana Santa llegó, sin pena ni gloria... O, mejor dicho, con su pena y su gloria, distinta, íntima, callada. Un pequeño monumento se instaló en la capilla de la residencia al llegar el Jueves Santo. Unos cuantos lirios, rosas y unas ramas de olivo servían de humilde homenaje en el día del Amor Fraternal. Por la mañana, de forma improvisada por los altavoces de la residencia empezaron a sonar marchas procesionales, un carro de la cocina revestido con unas telas y una imagen de la Virgen con flores y velas recorrió cada habitación de la casa, acompañada por nazarenos con capuces de cartulina y mantillas hechas con papel y sacos de basura. No miento si digo que será el Jueves Santo más inolvidable, íntimo, emotivo y auténtico de mi vida. Al entrar en las habitaciones el carro con la pequeña imagen del Inmaculado Corazón de María, los ancianos que podían se levantaban, rezaban, le echaban besos, le cantaban... Al devolver la imagen a la sacristía donde se encuentra normalmente caí en la cuenta de que el Sagrario había sido adornado de flores para esa tarde, pero nadie podría bajar a acompañar a Jesús. Nadie iba a estar con Él en la soledad de Getsemaní. Una vez más, como hace dos mil años, Jesús volvería a pasar solo la noche del Jueves Santo y en su agonía se recogerían todas nuestras angustias y sufrimientos...

Después vinieron otros momentos como la cruz florida de mayo y otras mil actividades que paliaron los efectos de la soledad y las distancias sociales hasta que poco a poco se fuera haciendo realidad una progresiva normalidad dentro de las limitaciones de la sectorización por zonas, la ausencia de visitas, las distancias sociales y un largo etcétera de normas e indicaciones a cumplir.

Han pasado los meses, los sustos, los nervios y la sensación continua de indefensión y vul-

nerabilidad ante la situación que nos rodeaba y mucho más si se intuía un síntoma en alguien, que quedó siempre en falsa alarma. Lo cierto es que hemos llegado a las puertas de esta cuaresma de 2021 y ahora nos permitimos vivir una cuaresma de 2022, con esperanza en el futuro y con cantidad de vivencias íntimas clavadas en el corazón. Momentos durísimos y sublimes que te forjan en la fe y te ayudan a concebir la vida de una forma especial: acompañar a quien está a las puertas de la muerte y ser su única compañía; recibir sonrisas que valen más que todo el oro del mundo, miradas que dicen todo sin decir nada y silencios que gritan.

Hay quien dijo que de esta situación saldríamos mejores, no sé si eso será así, pero sí que de esta realidad podemos aprender muchas cosas:

Que la vida es un regalo y que hay que vivirla intensamente sabiendo que todo es gracia.

Que hay muchas personas buenas en el mundo capaces de hacer un mundo más fraterno.

Que nunca habíamos considerado tanto el valor de un gesto, un abrazo, una caricia, una compañía.

Que nos pensábamos que era nuestro derecho hacer esto o aquello y no nos dábamos cuenta de lo privilegiados que éramos simplemente por poderlo hacer.

Que no nos habíamos percatado de lo profundo del olor del azahar hasta que dejamos de olerlo y de lo especial de un redoble de tambor hasta que al asomarte a la ventana el día señalado sólo podías sentir el incómodo ruido del silencio.

Que la vida merece la pena ser vivida hasta el último instante con la dignidad de los hijos de Dios.

Que vale la pena vivir para darse a los demás, no dando, sino dándose.

Que no podemos dejar que alguien pase a nuestro lado y se marche sin hacer para él un mundo un poco mejor.

Que sólo Dios sabe sacar fruto del pedregal.

Que no consiste la vida en tapar las verdades que nos incomodan sino en comprometerse para hacer de ellas realidades más humanas, más auténticas, más dignas.

Que estamos de paso en este mundo y no podemos hacer planes para mañana sin decir “si Dios quiere”.

Que ya podría yo hablar la lengua de los ángeles, que si no tengo caridad... nada soy.

Salmo 120

Levanto mis ojos a los montes:
¿de dónde me vendrá el auxilio?
El auxilio me viene del Señor,
que hizo el cielo y la tierra.
No permitirá que resbale tu pie,
tu guardián no duerme;
¿no duerme ni reposa
el guardián de Israel.
El Señor te guarda a su sombra,
está a tu derecha;
¿de día el sol no te hará daño,
ni la luna de noche.
El Señor te guarda de todo mal,

él guarda tu alma;
el Señor guarda tus entradas y salidas,
ahora y por siempre.



Santa Catalina de Alejandría según Caravaggio: una mujer excepcional vista por un artista único.

Elena Montesinos Urbán
Licenciada en Historia del Arte

No deben sólo mirar mis cuadros, no deben sólo contemplarlos, deben sentirlos.

Caravaggio

Michelangelo Merisi era un tipo muy especial. Sabía que tenía mucho talento para la pintura, tenía mecenas importantes que lo protegían. Le hacían encargos importantes por los que le pagaban mucho dinero. Era famoso. Pero también tenía muchos enemigos. Según la historiadora del arte Helen Langdon *“En la Roma de la Contrarreforma la vida podía llegar a ser peligrosa y carecía de gran valor. La violencia persiguió al hombre y a la obra del Caravaggio por Nápoles, Malta y Sicilia. Allí su comportamiento era desequilibrado, le enfurecían las críticas y pronto empezó a menospreciar a los pintores locales, dando rienda suelta a su carácter envidioso e impaciente; se mostraba inquieto, intranquilo, incluso a pesar de dejar de trabajar, y era temido por desquiciado y loco”*.

Por su parte, Santa Catalina de Alejandría tiene una historia muy poderosa. Y en tiempos de la Contrarreforma, aleccionadora. Al parecer, nació sobre el año 290 en Egipto. Hija de una familia noble, destacó rápidamente por su gran inteligencia. Su conversión al cristianismo fue producto de una aparición de Cristo al que, desde entonces, decidió consagrarse. La parte más famosa de su vida consistió en cómo logró resistir las imposiciones del emperador Majencio, al que otras fuentes señalan como Maximiano.

Asombrado por su belleza e inteligencia, el emperador intentó que Catalina renunciara a su fe, pero no lo consiguió. Ni a través de debates con los más importantes filósofos de su época, ni con tortura en la rueda mecánica que se convirtió en parte de su iconografía logró doblegar las convicciones de la joven. Al final, Santa Catalina murió decapitada y unos ángeles llevaron sus restos al Monte Sinaí.

Aunque es difícil comprobar que fuera una persona real, hay textos sobre ella desde el siglo VI. Su iconografía se formalizó en los relatos de “La Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine: la rueda dentada en la que fue torturada (a veces rota), la espada de la decapitación, la palma, signo del martirio, la corona (símbolo de su origen en la realeza) y el libro, símbolo de su sabiduría

Tomo prestados cuerpos y objetos, los pinto para recordarme la magia del equilibrio que regula todo el universo. En esta magia mi alma resuena el sonido único que me lleva de regreso a Dios.

Caravaggio

La vida de Caravaggio también tiene su propia mitología. Formado en Milán en un momento en el que las corrientes artísticas se alejaban de las “manieras” académicas y buscaban nuevos modos de expresión, el convencimiento de que poseía un gran talento le hizo marchar joven a Roma donde comenzaría a forjarse su fama de “chico malo”.

Uno de sus primeros protectores fue el Cardenal Francesco María del Monte, el cual le encargó hacia 1598 este lienzo para el Palacio Barberena en Roma. Fiel a lo que había sido su forma de trabajar y de pensar, Caravaggio utilizó como modelo a una joven cortesana de 17 años llamada Fillide de Melandrone, de la cual parece ser que estaba enamorado y por la cual, parece, mató a un hombre. De hecho, también sirvió como modelo para el cuadro *Judith y Holofernes*.

Más que pintar a una santa, a Caravaggio le interesaba realizar un estudio femenino sobre la forma de posar más adecuada para una santa. Es cierto que Santa Catalina lleva una aureola, algo que el pintor hizo por primera vez en toda su carrera y que la identifica como tal, pero, tanto la disposición de la figura, como la forma en la que su mirada se dirige directamente al espectador y la colocación de las manos nos hablan de una preparación concienzuda para sacar el máximo provecho a la belleza de la modelo.

Como Santa Catalina era una princesa, Caravaggio la pinta como tal, vestida con ropa bordada al gusto de la época barroca, en los simbólicos colores blanco pureza y azul realeza. Arrodillada sobre un cojín mullido en color escarlata que sirve de contrapunto e indica la idea de martirio, el pintor lleva al máximo la representación de la calidad de los materiales: la seda de la ropa, el acero de la espada y la madera de la rueda.

El azul que domina el cuadro, está formado por un pigmento que contiene lapislázuli, azurita, carmín de cochinilla, carbón negro y albayalde. No cabe duda que Caravaggio pudo trabajar con los mejores materiales posibles gracias al apoyo financiero de su mecenas.

Fijándonos en los detalles, la palma del martirio parece formar una guadaña con la espada que sostiene la santa. Asimismo, se aprecia con nitidez cómo dos de los radios de la rueda están partidos y como la ropa de la santa cubre casi por completo el eje de la misma, pareciendo que la belleza y virtud de Santa Catalina son capaces de vencer a la maldad de la tortura.

Todo el conjunto aparece equilibrado y rodeado de una luz clara que rompe el fondo oscuro y uniforme. Aún no se aprecian los violentos contrastes de luz y sombra que marcarán la obra de Caravaggio con posterioridad. Según Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen de Madrid donde puede contemplarse esta obra, *“Esta Santa Catalina es vigorosa, fuerte y monumental. Anticipa ese Caravaggio maduro que conocemos luego”*.

Los avatares que condujeron a esta obra desde el Palacio Barberini en Roma a las salas del Museo Thyssen-Bornemisza pasan desde la autorización para su exportación por Benito Mussolini en 1930 hasta su inclusión en la colección del museo madrileño en 1992.

Es muy posible que Caravaggio no fuera consciente mientras realizaba este cuadro, pero, de alguna manera, la confluencia de su genio con la personalidad arrolladora de Santa Catalina de Alejandría fueran el ingrediente secreto que dio como fruto una de las grandes obras maestras del Barroco Europeo.



CARAVAGGIO_Santa Catalina de Alejandría_81
(1934.37)_FOTOH_#DespuesRest_0



Oración y reflexión ante el Cristo de la Paciencia. Festividad día de Cristo Rey.

Mn. Jacinto Pérez Hernando

Nota del Consejo de Redacción:

Mosén Jacinto Pérez Hernando escribió esta reflexión a finales de noviembre de 2021 en las cercanías de la festividad de Cristo Rey y días después nos lo hizo llegar para su publicación en nuestra revista, tal y como le veníamos solicitando desde hace muchos años. El día de Nochebuena de 2021, o sea, a los pocos días después de su remisión, fallecía en la ciudad de Reus y nos legaba de forma póstuma esta oración, que sirve como recuerdo y homenaje de un gran sacerdote, de una buena persona y de un valedor extraordinario de la refundada Antigua Hermandad de Ánimas del Santísimo Cristo de la Paciencia. Desde esta misma fecha y en homenaje perpetuo a la figura de Don Jacinto, los cabos de Andas de dicho Paso, han instituido que en el futuro el máximo galardón que se entregue anualmente en las celebraciones de su Paso, se llamará "MEMORIAL MOSÉN JACINTO PÉREZ HERNANDO" en recuerdo perpetuo de su generosidad y apuesta por esta bendita advocación.

+REQUIESCAT IN PACE

Hace aproximadamente unos 11 años fui destinado a este Templo de Reparación de Santa Catalina, anteriormente en las múltiples visitas realizadas a este templo, en función de mi cargo, me llamaba siempre la atención la imagen del Cristo de la Paciencia. Desde mi llegada y a la vista del goteo de personas que rezaban ante el Cristo se me fue creando el deseo de poder, algún día, celebrar y homenajear de forma especial al SEÑOR bajo la advocación de la PACIENCIA.

Sé que uno de mis peores enemigos es la impaciencia. En muchas ocasiones la impaciencia me puedo llevar al desánimo. Seguramente este fue uno de los motivos para fijarme en esta presencia del Cristo de la Paciencia.

Por fin y después de varios años puedo ver realizado el sueño iniciado hace 11 años.

Con este motivo ofrezco esta reflexión y oración personal a todos los cofrades del Cristo de la Caridad.

*Cristo, **enséñame** una vez más a entender que las respuestas instantáneas no siempre son los caminos del cielo para hacer las cosas. Ayúdame aprender a ser PACIENTE, y no impetuoso ante la adversidad, a serenarme y a pensar con caridad.*

Cristo, quiero ser uno de aquellos que, en medio de la ansiedad, decida esperar PACIENTE-

MENTE, sabiendo que tú tienes un plan maravilloso para cada uno de nosotros.

Cristo, tu que dijiste **“aprender de mí que soy paciente y humilde de corazón”**. Concédeme la PACIENCIA suficiente para soportar las largas esperas, para adaptarme a los imprevistos, para tolerar lo que me da fastidio para convivir con mis límites.

Cristo, concédeme la PACIENCIA necesaria para dialogar con quien es insensible, para perseverar ante las frustraciones, para afrontar la adversidad para creer lo que es posible.

Cristo, concédeme la PACIENCIA indispensable para apreciar las cosas sencillas, para asumir el desafío de cada día, para poseer un corazón servicial y para confiar en tu providencia.

Cristo, hoy quiero mirar el mundo con ojos llenos de amor, ser PACIENTE, comprensivo, humilde, suave y bueno.

Cristo, cierra mis oídos a toda murmuración guarda mi lengua de toda maldición.

Cristo, quiero ser tan bien intencionado y justo que todos los que se acerquen a mi sientan TU presencia.

Cristo de la Paciencia, dame fe para seguir adelante. Dame grandeza de espíritu para perdonar. Y dame amor para dar.

Cuántas veces he visto acercarse a tu imagen personas de todas las edades y de todas las clases sociales, susurrando en silencio todas sus necesidades, en silencio y con lágrimas en los ojos tocar tu pie y **el Cristo de la Paciencia guarda silencio**.

Muchas veces me he preguntado: ¿Por qué razón el Señor no nos contesta... por qué razón se queda callado el Señor?

Muchos de nosotros quisiéramos que Él nos respondiera, pero el Señor guarda silencio.

Pero **SI**, el Cristo de la Paciencia nos responde con su mirada, y **con el silencio de su palabra**.

Debemos aprender a escucharlo **en silencio**. Su silencio, son palabras destinadas a convencernos de que Él sabe lo que necesitamos.

Una de las cosas que más nos intrigan es el constatar que ante algunas circunstancias difíciles de la vida, da la impresión de que para el CRISTO pasa desapercibido nuestro dolor, angustia y necesidad.

La próxima vez, que te acerques al Cristo de la Paciencia, **no te preguntes el porqué de lo que te sucede, pregunta el para qué**, y que es lo que el Cristo de la Paciencia quiere de mí o de ti en aquello que en silencio le susurro mientras toco su pie...

Pacientemente Él me escucha, me mira y me da su respuesta con el silencio de la paciencia.

Al Cristo de la Paciencia acudimos a orar con mucha devoción. Muchos acuden para pedir al Cristo algún milagro... algún favor... pero creo, que pase lo que pase, todos aprendemos del CRISTO DE LA PACIENCIA a ser pacientes, porque solo Él conoce el futuro que necesitamos.

PACIENTEMENTE he ido aprendiendo a ser paciente.

Pacientemente he esperado en estos 11 años el momento deseado de ver al Cristo de la Paciencia recorriendo las calles de Murcia, pero que casualidad, por motivos de salud no puedo participar en los actos de la celebración. Ocasión para ejercitar la PACIENCIA.

SANTA TERESA DE AVILA decía: “Nada te turbe, nada te espante, todo se pasa, Dios no se muda. La paciencia todo lo alcanza, quien a Dios tiene, nada le falta. Sólo Dios basta.”

Cofrade del Cristo de la Caridad, cuando vengas a rezar al Cristo de la Caridad, entrando en el templo te encontraras con el CRISTO DE LA PACIENCIA, **detente y en silencio** recuerda que la paciencia es la fortaleza del débil y la impaciencia, la debilidad del fuerte.

Señor de la paciencia, qué Tú seas siempre mi última esperanza.

Dios, dame el día de hoy fe para seguir adelante,

Dame grandeza de espíritu para perdonar

Dame amor para dar

Dame voluntad para no caer

Dame fuerza para levantarme si caído estoy y dame paciencia para comprender y esperar.

Señor, ayúdame a aprender a ser paciente, y no impetuoso ante la adversidad, a serenarme y pensar con claridad.

Quiero ser uno de aquellos que, en medio de la ansiedad de la vida, decide en silencio esperar pacientemente ante Ti, sabiendo que tú tienes un plan maravilloso para mí.



1885-2021: rogativas al Cristo de la Paciencia en tiempos de epidemia.

María Dolores Piñera Ayala
Doctora por la Universidad de Murcia

Es frecuente encontrar acontecimientos y/o catástrofes que han acontecido en la Historia Contemporánea que han propiciado la necesidad de acudir a iglesias y realizar rogativas para pedir ayuda divina. Inundaciones, terremotos, epidemias... fenómenos de la naturaleza que en ocasiones han sido atribuidas a un “castigo divino”.

En la actualidad, estamos sufriendo una pandemia que, debido a la globalización y a la velocidad de los medios de transporte, está afectando al mundo entero, pero no es la primera vez que estas circunstancias ocurren.

Hay que remontarse al siglo V a.C. donde la tuberculosis se describía como la más brutal de las enfermedades. En el 120 a.C. surgió la influenza de Babilonia, y la plaga de Atenas (conocida también como la Peste de Egina, descrita en la *Metamorfosis* de Ovidio). En el 105 d.C. se habla de la peste Antonina, que se extendió por todo el imperio romano, de ella murió el emperador Marco Aurelio. En 262 d.C. se habla de la peste Ciprinana. Se trata de unos años donde se está consolidando el cristianismo y se comienza a atribuir las enfermedades al demonio, comenzando entonces los exorcismos.

En la Edad Media, la peste negra asoló Asia y Europa, coincidiendo, según los historiadores, con la viruela, el cólera y la difteria. Aunque la peste negra tuvo un segundo brote, que duró casi cuatro siglos: el *Decamerón* de Boccaccio cuenta la historia de los supervivientes en Florencia¹. Y como en todas las catástrofes, se comenzaron a realizar prácticas religiosas y procesiones de flagelantes, anticipo de nuestros cortejos procesionales.

La necesidad de huir de entornos donde las condiciones de salubridad eran deficientes provocó cambios urbanísticos, trasladándose la población a las ciudades, pero esto sólo contribuyó a aumentar los problemas de insalubridad. Las calles carecían de alcantarillado y las edificaciones eran simples habitaciones donde en algunos casos convivían familias enteras. En el siglo XV, con la conquista de América, los europeos llevaron a América enfermedades que diezmaron a la población indígena (difteria, paperas, viruela...).

Ese mismo siglo, se documentó la aparición del cólera en la India, inicio de una gran epidemia que se extendió hasta el siglo XIX. La enfermedad llegó a España en el primer tercio del siglo XIX, afectando a Murcia en los primeros treinta años. A pesar de los fallecidos en aquel momento, el cólera volvió a aparecer a finales de dicho siglo, alcanzando su máxima virulencia en 1885.

La epidemia llegó a Valencia, en concreto a Novelda en 1884 y de ahí se extendió a la Re-

gión de Murcia. El porqué en nuestra región se localizaron gran cantidad de decesos fue por algo nuestro muy característico, la huerta. A pesar de que se creía que las condiciones de insalubridad que tenían algunas zonas de la ciudad eran las causantes del aumento de casos, lo cierto es que la humedad era un elemento muy importante para el desarrollo de la enfermedad. Las huertas de Valencia y Murcia ayudaron a la expansión de la epidemia, por el continuo encharcamiento que existía². Las invasiones (afectados) aumentaban después de un día húmedo o borrasco, por lo que la población que vivía en casas húmedas tenía más riesgo de contraer la enfermedad, daba igual el estamento social.

Además, se daba la circunstancia de que la ubicación geográfica de la capital era idónea para el desarrollo de la enfermedad, ya que el río Segura iba regando sucesivas huertas desde Almadenes hasta la Contraparada. A dichas aguas, había que añadir el estancamiento que se producía en algunos puntos y la costumbre habitual de los habitantes de la vega de arrojar toda clase de desperdicios al río. La ciudad se ubicaba en el centro del vergel, y el río Segura dividía la ciudad en dos partes desiguales, la principal, en la margen izquierda, encontraban los edificios más significativos y el centro comercial, en el margen derecho estaba el partido de San Benito. Las calles eran anchas y empedradas, las plazas, abundantes y había plantaciones de naranjos. Las casas tenían en su mayoría dos pisos, y alguna tenía tres y hasta cuatro alturas. El agua se acumulaba en pozos o tinajas, y sólo alguna podía decir que el agua de su pozo era potable, consumiendo entonces el agua del río, que distaba mucho de ser adecuada para el consumo. Algunas de las viviendas eran señoriales, como las del Conde de Floridablanca, o las de la calle de San Nicolás. Así mismo, se alzaba la Catedral y once iglesias parroquiales, ocho conventos, colegios, posadas...

Y es en este contexto cuando vuelve a aparecer una epidemia que se creía superada, ya que el cólera había azotado a sus habitantes en 1834.

Ese año, 1885, comenzó con la ayuda que la región proporcionó a la vecina provincia de Granada por el terremoto que había tenido lugar el 25 de diciembre de 1884. La Semana Santa transcurrió con normalidad, pero unas semanas después, el temido cólera volvió a aparecer, a finales de esa primavera.

No estaba Murcia preparada para tanta desgracia, la riada de Santa Teresa, que tuvo lugar en octubre de 1879, las epidemias de cólera que azotaron a la población, en 1834 y en 1855...todavía se estaba intentando recuperar la normalidad. En este contexto, el pueblo precisaba de consuelo, y por ello, acudía a buscarlo a las iglesias.

Ya en el brote de los años treinta, se celebraron funciones y procesiones de rogativas. Los mantos de la Virgen del Carmen, de la Fuensanta, y de los Remedios, fueron colocados en las torres de sus respectivos templos. Las imágenes de mayor tradición devocional se sacaron a las calles, como Jesús Nazareno (costumbre que también tuvo otras localidades, como Jaén), la Fuensanta, San Roque o San Antonio. Sobre todo, abundaron las novenas a San Caralampio, protector frente a las pestes y contagios. Los religiosos pronto se pusieron a disposición del pueblo, abriendo hospitales y camas de asistencia, lo que supuso el fallecimiento de los presbíteros adscritos a las parroquias de San Juan, Catedral, San Nicolás, San Pedro y Santa Eulalia, además de poner su vida en peligro ya que la población, hambrienta y desesperada, se amotinaba contra el clero y los religiosos, culpándolos de “haber envenenado las aguas porque querían acabar con los liberales”³.

La situación en 1885 no fue distinta. La población comenzó a diezmarse y el miedo se instauró en las calles. Los negocios comenzaron a cerrar, las casas de empeño cesaron en sus actividades, pocos trabajadores se atrevían a continuar con sus negocios, a excepción de los Zabalburu y D. Mariano Girada, que continuaban con sus obras. Comenzó una suscripción popular en el Ayuntamiento destinada a ayudar a los más necesitados. También se inauguraron cocinas para distribuir raciones entre los más pobres. El miedo al contagio se hizo más presente que nunca.

¹ Galeana, P. (2020). “Las epidemias a lo largo de la Historia”. UNAM. Revistas IPGH.

² Teixidor i Sunyol, J. (2011). “Una epidemia de cólera en 1885”. *Gimbernat*, 56, 195-245.

³ Ayala Pérez, J. (1975). “Aspectos sociales de la epidemia del cólera en 1834 en Murcia”. *Murgetana*. Nº 40.

Empezaron a constituirse juntas parroquiales para socorrer a los enfermos y comenzaron las rogativas en la Catedral, a las que asistía la Corporación Municipal y el Obispo, así como los fieles, que inundaban las naves.

Poca gente se veía en las calles y los que tenían posibilidad, se trasladaban a sus propiedades de la playa o el campo (aunque eso no los libraba de la posibilidad de contraer la enfermedad). El desánimo invadía a una población aún no recuperada de la anterior epidemia y todavía inmersa en una crisis económica y social. Los templos se mantenían abiertos casi las veinticuatro horas del día, acogiendo a aquellos que buscaban consuelo. En la prensa, se publicaban los últimos avances en la medicina para combatir la enfermedad, se explicaba cómo poner en cuarentena a los enfermos y se comenzó una campaña de vacunación. Al mismo tiempo, se realizaban funciones religiosas y plegarias en todas las iglesias, conventos y monasterios de la ciudad.

En junio de 1885 se publica en el “Boletín Oficial Eclesiástico” que se dijera en las misas oraciones pro vitanda mortalitate vel tempore pestilentiae, y que por tres días se hicieran rogativas solemnes en las iglesias parroquiales y filiales, cantándose letanías de los santos y las adiciones y preces preceptuadas.

Estas preces comenzaron, rezando y ofreciendo misas a los santos a los que se tenía mayor devoción en cada parroquia.

En San Andrés se hicieron rogativas a San Roque; en la calle de San Antonio a dicho santo; en San Antonio, a su titular; en la calle del Val de San Juan, a la imagen de la Virgen de los Dolores donde incluso los aurores iban a cantar la salve⁴.

En San Bartolomé, se realizó un septenario a la Santísima Virgen de las Angustias, también en rogativa⁵.

En Santa Catalina⁶, tuvo lugar con un novenario al Santísimo Cristo de la Paciencia.

Días después, sobre la torre de Santo Domingo⁷ ondeaba la bandera y el rosario del Santo y sobre la de Santa Clara, un hábito de San Francisco.

Desde San Antolín⁸, salió una procesión con las imágenes a quienes se hiciera rogativas durante la epidemia, acompañando las mujeres a Nuestra Sra. De la Soledad.

Incluso el Ayuntamiento de Murcia acordó asistir a los rezos en la Santa Iglesia Catedral, con motivo del cólera⁹.

Estas rogativas se extendieron a todos los pueblos de la provincia. Así, en Torreagüera¹⁰, se realizaron oraciones públicas sacando en procesión a los patronos del pueblo: al Santísimo Cristo del Valle y a la Virgen del Rosario.

En Caravaca, se bajó la Santa Cruz del castillo a la iglesia parroquial para hacerle plegarias¹¹. En Portman sacaron en procesión a Santiago Apóstol. En Jumilla¹² salió una procesión desde el Salvador, sacando a las imágenes de San Roque, Jesús Nazareno, Cristo de la Salud, Ntra. Sra. del Carmen, Ntra. Sra. del Rosario y La Dolorosa. En Cehegín celebraron cultos a su patrono, al que sacaron en procesión¹³.

En Cartagena¹⁴, en la Iglesia de Santa María, se ofrecieron misas a los Cuatro Santos.

La epidemia fue tan devastadora que, hasta el rey, Alfonso XII visitó a los enfermos cuando la enfermedad llegó a Aranjuez, en julio de ese año, falleciendo unos meses después de dicha visita

⁴ La Paz de Murcia, 8/06/1885.

⁵ La Paz de Murcia, 19/06/1885.

⁶ La Paz de Murcia, 20/06/1885.

⁷ La Paz de Murcia, 23/06/1885.

⁸ Diario de Murcia, 15/10/1885.

⁹ Boletín Oficial de la Provincia de Murcia de 23/07/1885.

¹⁰ Diario de Murcia, 15/07/1885.

¹¹ Diario de Murcia, 25/07/1885.

¹² La Paz de Murcia, 09/08/1885.

¹³ Diario de Murcia, 29/07/1885.

¹⁴ Diario de Murcia, 16/08/1885.

al hospital, de tuberculosis.

Hoy en día volvemos a estar inmersos en una pandemia y parece que la historia se repite.

Vuelven las restricciones, el miedo a las calles...y se vuelve a acudir a las iglesias a buscar sosiego, a rezar. Y al igual que ocurrió en 1885, en 2021, en Santa Catalina se volvió a rezar al Santísimo Cristo de la Paciencia, a ponerle flores, a situarlo en su trono para sacarlo en procesión, desfile que finalmente no tuvo lugar por culpa de la lluvia, pero enseñándonos que la humildad y la paciencia son dos grandes virtudes del cristiano y que este año 2022, volverá a colocarse en su trono, esperando el toque de su cabo de andas para atravesar el dintel y “caminar” por las calles de Murcia.



En el malecón de Murcia



Alfonso XII visitando a los enfermos en Aranjuez



Cristo de la Paciencia

Francisco Salzillo, familiar del Santo Oficio de la Inquisición en la ciudad de Murcia. Nuevos datos documentales.

Aarón Ruiz Berná
Dr. en Historia del Arte

Si nos pusiésemos a repasar todo aquello que se ha escrito acerca de Francisco Salzillo, quizás nos abrumaría el volumen de tiempo empleado en intentar poner blanco sobre negro acerca de su trabajo y su vida. Se ha escrito mucho acerca de su producción escultórica, sobre sus orígenes e incluso sobre su actividad como terrateniente, pero a día de hoy todavía siguen siendo muchas las incógnitas acerca de su figura.

La biografía de Francisco Salzillo y Alcaraz ha venido siendo engrosada con interesantes adiciones en cuanto al catálogo de su obra desde casi el momento mismo de su muerte, pues el primer trabajo biográfico, redactado por Diego Antonio Rejón de Silva entre 1792 y 1796, ya incluía una selección de las principales obras escultóricas. No obstante, estas primeras biografías de las que se tiene constancia dejan muy de lado la información biográfica propiamente dicha, centrándose más en aspectos artísticos y estilísticos de la producción escultórica. De este modo, tal y como apunta el profesor David García López, estas primeras biografías ofrecen, aunque parcos, los primeros testimonios acerca de la figura y la obra de Salzillo, todavía sin el aura mística y legendaria que impregnará a las obras que durante los siglos XIX y principios del XX se escriban sobre él¹.

Uno de los aspectos que aparece en estas primeras biografías y que, de hecho, se tiene por cosa cierta por todos sus biógrafos posteriores, es su filiación con la Inquisición. Precisamente, Ceán Bermúdez recoge que fue “Revisor Censor de todas efigies, pinturas, dibujos a fin de que se reconociesen los que no estuviesen decentes para el culto o fuesen objetos deshonestos”². Este cargo también queda recogido en las biografías de Rejón de Silva y de Santiago Bado, junto con la mención a la fundación de la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia, por lo que hemos de suponer que estas dos circunstancias fueron las que más prestigio y reconocimiento social le reportaron –obviando su trabajo, claro está. A este respecto, García López pone en relación a los hermanos Ergueta Vigil con Salzillo, mostrando como nexo de unión el pertenecer al organigrama del Tribunal inquisitorial. Según argumenta, Baltasar Elgueta Vigil, intendente del Palacio Real de Madrid se habría puesto en contacto con Salzillo para que acudiese a trabajar a Palacio tras el fallecimiento en 1762 de Gian Domenico Olivieri, encargado del programa escultórico. Y este contacto, apunta, habría sido posible por mediación del hermano de éste, Antonio Elgueta Vigil,

¹ Estos primeros trabajos, el de Diego Antonio Rejón de Silva, el de Luis Santiago Bado y el de Agustín Ceán Bermúdez, se escribirían entre 1792 y 1798, apenas unos años después de la muerte de Salzillo. Los posteriores escritos proporcionan un interesante compendio de diálogos y anécdotas que seguramente no tuvieron lugar, pero que ayudaron a configurar una imagen atractiva sobre el artista, en consonancia con lo que se escribía sobre los grandes artistas del pasado en aquella época. GARCÍA LÓPEZ, David, “Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII”, *Imafronte*, 24 (2015), p. 106.

² *Ibidem*, p. 120.

quien residía en Murcia y ostentaba el cargo de Secretario del Secreto del Santo Oficio en Murcia³. Esta coincidencia cronológica, los años sesenta del siglo XVIII, un momento álgido en la vida profesional del escultor, es bastante reveladora puesto que, además de establecer una fecha aproximada al ofrecimiento de acudir a Madrid –que finalmente aprovecharía su discípulo Juan Porcel– podría fecharse igualmente el período en que, al menos, estuvo trabajando para la Inquisición.

No es de extrañar que un personaje como Francisco Salzillo optase por trabajar a las órdenes del Santo Oficio, ya que debía ser un empleo que más que rendimiento económico comportase prestigio profesional y personal. Como señala el profesor Belda Navarro desde bien temprano la sociedad murciana tuvo en especial estima al escultor, puesto que “no había iglesia, retablo, casa particular, cofradía o convento que no contara con una escultura salida de su taller. Si alguna duda quedaba, la realización entera del cortejo de Viernes Santo en Murcia, de una parte importante del californio de Cartagena y de obras dispersas por todos los rincones de la vieja diócesis cartaginesa, habían llevado su nombre hasta los umbrales mismos de la Corte y habían merecido que el Concejo en el que residía le encumbrara, por su sola condición de escultor, al grado de artista preferido por la ciudad. Ningún otro lo había logrado con anterioridad”⁴. Por tanto, no debe sorprender que la institución eclesiástica quisiese contar con tan reputado personaje para trabajar a su servicio. Además, es de sobra conocida la relación de la familia con diversas instituciones eclesiásticas, además de la propia implicación de Francisco Salzillo en la vida religiosa de Murcia, siendo hermano de varias cofradías y ostentando también el título de mayordomo en la Cofradía de Jesús.

Concretamente ejercería las tareas de visura y censura de obras de arte en cuantos edificios públicos e iglesias se solicitase. Podría encuadrarse su labor en la de “Familiar del Santo Oficio”, un cargo que en centurias anteriores había tenido mucho prestigio y distintas funciones, pero que ya en el siglo XVIII había perdido casi toda carga de trabajo. Estos trabajadores eran personas laicas que trabajaban a las órdenes del Santo Oficio en todo aquello que se necesitase, principalmente investigando a los que habían sido denunciados ante el Tribunal. Según comenta el profesor Enrique Gacto, en temas artísticos la Inquisición solía centrarse en cuatro causas que podían alterar las reglas de la decencia y la moralidad: actuando en imágenes utilizadas de manera inapropiada, en aquellas que se presentaban de manera irrespetuosa, en las que mezclaban temas indecentes con escenas religiosas y, por último, todas aquellas que mostraban desnudos o actitudes indecorosas. Y puntualiza que “fueron objeto de censura las ilustraciones de imágenes, cruces y símbolos religiosos que, aunque representados con piedad y respeto, y a pesar de haber sido fabricados con buena fe y a veces hasta con una evidente inocencia, sin ningún atisbo de malicia, sin embargo, por las circunstancias más variadas (naturaleza del material en que estuvieran fabricadas o grabadas, falta de habilidad del artista, etc.) pudieran mover a irreverencia, o dar lugar a falta de respeto”⁵.

Puede apreciarse, pues, que la relación entre artistas y el Santo Oficio fue bastante fluida y que en muchas ocasiones el Tribunal se valió de su trabajo para juzgar acerca de la idoneidad de ciertas iconografías, hechura de esculturas y pinturas o de actuar sobre estas obras para que pasasen el filtro de la censura⁶.

Y es que recientemente ha sido descubierto un documento en las Actas Capitulares del

³ Además, este mismo personaje había escrito *Agricultura de moreras y arte de la cría de la seda en 1761* y es de sobra conocido que el propio Francisco Salzillo poseía varias fincas dedicadas exclusivamente al cultivo de este árbol, para la producción de seda, especialmente a partir de los años cincuenta. No es extraño, pues, que ambos personajes entablasen lazos contractuales, si no de amistad. *Ibid.*, pp. 119-120; AA.VV., *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Repertorio de documentos del archivo histórico provincial de Murcia*. Vol. I Murcia, 2006, p. 26.

⁴ BELDA NAVARRO, Cristóbal, “Los discípulos de Salzillo. Del taller a la academia doméstica”, en BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia, 2015, pp. 276-277.

⁵ GACTO FERNÁNDEZ, Enrique, “El Arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)”, *Revista de la Inquisición*, 9 (2000), p. 14.

⁶ Se tiene constancia de varios casos. En Murcia, el pintor Pedro Orrente solicitaría este mismo cargo en 1621, encargándose de supervisar obras de pintura y escultura. Y aunque procedía de un origen humilde (era condición para acceder a poseer cierto estatus social y económico), en atención a sus méritos como pintor, el Tribunal de Murcia recomendó a la Suprema que atendiese su petición, siendo admitido en 1624-1625 (BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, *El Tribunal de la Inquisición en Murcia*. Murcia, 1986, p. 89). Pero uno de los casos más conocidos fue el de la colocación y consiguiente denuncia de varias estatuas en la Alameda del Carmen en la década de los noventa del siglo XVIII. El hecho fue denunciado ante la Inquisición y se remitió consulta a la Suprema de Madrid para que diesen su parecer al respecto. Y para el informe que debía enviarse desde Murcia se decidió contar con la opinión de dos artistas locales: el escultor Roque López y el pintor Joaquín Campos (PEÑAFIEL ROMÁN, Antonio, “El caso Inquisitorial. Delación y censura de imágenes en la Murcia de finales del Setecientos”, *Revista de la Inquisición*, 12 (2006), pp. 402-404). Para ampliar información sobre el tema y ver la transcripción completa del proceso ver: RUBIO GARCÍA, Luis, “Procesos de la Inquisición en Murcia”, *Murgetana*, 56 (1979), pp. 23-27.

Concejo de Murcia que relacionan a Salzillo con el Santo Oficio en 1767. Hasta el momento no se tenía constancia documental de esta relación laboral, a falta de revisar la documentación que sobre el Santo Oficio guarda el Archivo Histórico Nacional.

En reunión ordinaria del Concejo de Murcia en martes 7 de julio de 1767, D. Francisco Tomás Montijo, comisario encargado de la Real Cárcel en aquel momento, expuso que la pequeña capilla habilitada en el edificio carecía de la decencia y el decoro debidos. Especialmente lamentable era la imagen que quedaba recogida en un altar-armario, un crucificado, “una efixie antigua de aspecto, y de formación poco reverente”. Ante este hecho Montijo había ya hablado con Francisco Salzillo, el cual le había dicho que “tiene orden del Tribunal de la Inquisición para que cualquiera hechura de imagen poco devota y contemplativa se recoja, y coloque en los altares a que es debida a la veneración Christiana”. Evidentemente, Salzillo habría advertido que el crucifijo presentaba un estado poco adecuado para la función que desempeñaba. Seguramente por ser demasiado antiguo y haber estado poco cuidado o por estar hecho de materiales que habrían provocado un estado de conservación deficiente. Este es un dato que, a priori, podría no tener demasiada importancia, pero que es la constatación de que Francisco Salzillo, efectivamente, fue familiar del Santo Oficio en Murcia.

A continuación, el documento recoge que “zierto sujeto ha ofrecido a su costa hacer una imagen de Nuestro Redemptor crucificado con su Madre Santísima y San Juan a el pie de la Cruz; cuyas efixies las estan trabajando y se acabarán con la mayor brevedad”. No se menciona nada acerca del autor de dicho calvario, pero es de suponer que, estando destinado a la Real Cárcel, que su gobierno lo detentaban los regidores del Concejo, y que es Francisco Salzillo quien recomienda retirar la escultura, lo más lógico y plausible es que el encargo recayese en su taller. Aunque no es posible afirmarlo, es una hipótesis más que probable que en el taller se realizase un conjunto de pequeñas dimensiones, que tanto predicamento tuvo en la producción escultórica salzillesca, reproduciendo alguno de los modelos a mayor escala que por aquel entonces ya habían sido tallados.

Además, para la colocación del conjunto se adecentó la habitación que servía de oratorio, enluciendo las paredes y pintando altar, puertas e interior del armario “y en las Paredes se hagan algunos floeos para que, con esta dezenia y adorno, esté vistosa”. El enlucido de la capilla fue encomendado al maestro alarife Tomás Moncalvo, importando su trabajo un total de 250 reales de vellón. Por su parte la pintura del armario se encargó a Francisco Elvira, debiendo cobrar por ello 150 reales. El montante fue pasado inmediatamente a la Junta de Propios y Arbitrios para que librase los pagos en favor de estos trabajadores, siendo las esculturas regaladas por algún miembro de la Corporación Municipal, por lo que no queda constancia ni del encargo ni de la cuantía del mismo.

No es la primera ocasión en que se descubren nuevos datos biográficos sobre Francisco Salzillo en fechas recientes. En efecto, en 2007, Francisco Gómez Ortín publicaba un artículo en la revista “Murgetana” donde recogía uno de estos aspectos de la vida del insigne escultor ajenos a su labor de producción escultórica. Tras redactar testamento el matrimonio conformado por Antonio Forneles y María Josefa Medina en 1746, se realizó un inventario de sus bienes, una vez fallecidos en la década de los 50. Y uno de los personajes que aparecen como tasador de las obras de escultura que poseía el acaudalado matrimonio era Francisco Salzillo⁷. Con anterioridad ya se conocía que Salzillo había actuado como perito en la valoración de obras de arte para diversos inventarios, teniéndose constancia de seis casos⁸.

En este sentido, el hallazgo de esta nota en las Actas Capitulares del Concejo, se ofrece como

⁷ Esta clase de trabajos eran muy habituales entre artesanos y artistas durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Tanto para tasaciones de inventarios de bienes como para obras que habían sido encargadas por una corporación, civil o eclesiástica, y necesitaban un examen para asegurarse de que se pagase lo que valiese dicha obra.

⁸ Según apunta Gómez Ortín, José Sánchez Moreno descubrió dos intervenciones en documentación notarial semejante (una en 1732 y otra en 1756). Baquero Almansa hizo lo propio con una de ellas, de 1753, y Espín Rael hizo lo propio con otro inventario de bienes, en este caso de 1739. Más recientemente Candel Crespo descubriría otros dos documentos donde intervino Salzillo como perito tasador, en 1737 y 1750. Por último, el propio Gómez Ortín dio con el sexto peritaje conocido, en este caso en 1752. GÓMEZ ORTÍN, Francisco, “Francisco Salzillo, tasador de imágenes”, Murgetana, nº116 (2007), p. 66.

una nueva pieza del puzzle que es la vida de Francisco Salzillo, y que contribuye a dar veracidad a algunas de las aseveraciones que sobre él se habían dicho, pero de las que apenas se encontraba rastro documental. Por tanto, no es de extrañar que todavía hoy puedan conocerse datos buceando entre los archivos que nos quedan, que ayuden a construir una imagen mucho más consolidada y apoyada en bases documentales.

A continuación, se reproduce el texto íntegro:

“El Señor Francisco Tomás Montijo Dixo: que siendo Comisario de la Real Cárcel muchos años haze, ha entrado en ella con frecuencia a visitar los Presos, y asistirlos con charidad en lo que ha podido, y ha reparado que el Stsmo. Christo que se halla en su capilla es una efixie antigua de aspecto, y formación poco reverente, y comunicándolo con Francisco Zarzillo Escultor le ha dado a entender tiene orden del Tribunal de la Inquisición para que cualquiera hechura de imagen poco devota y contemplativa se recoja, y coloque en los altares a que es debida a la veneración Christiana; Y noticiose zierto sujeto ha ofrecido a su costa hacer una imagen de Nuestro Redemptor crucificado con su Madre Santísima y San Juan a el pie de la Cruz; cuyas efixies las estan trabajando y se acabarán con la mayor brevedad; Y siendo correspondiente que cuando se coloquen, se enluzca dicha Capilla, se pinte el Altar las Puertas y en las Paredes se hagan algunos floeos para que con esta dezenia y adorno, esté vistosa; ha regulado el coste de esta obra, y zertifica Thomás Moncalvo Maestro Alarife que importarán dichos enluzidos doscientos y zinquenta; Y ciento y zinquenta la pintura, según lo que expresa Francisco Elvira: Por lo que suplica a la Ciudad que mediante el fin a la que se dirige esta obra, motivos y fundamentos que ocurren, además de que dicha Capilla está en el día mui indezente, se sirva resolver se satisfagan de Propios las dos Partidas antezedentes; Y habiendolo oydo y conferido; Atendiendo a lo que conviene enluzir dicha Capilla, y a el adorno de ella = Acordó se execute este reparo y pintura; Y se pase razón a la Junta de Propios, y Arvitrios para que mande Librar esta Cantidad a favor de Juan Montador Axente Prinzpal, quien la distribuya en esta obra con yntervención de dicho señor Don Francisco Thomás Montijo”.



Retrato de Francisco Salzillo
(Juan Albacete)



Retrato Salzillo

⁸ Según apunta Gómez Ortín, José Sánchez Moreno descubrió dos intervenciones en documentación notarial semejante (una en 1732 y otra en 1756). Baquero Almansa hizo lo propio con una de ellas, de 1753, y Espín Rael hizo lo propio con otro inventario de bienes, en este caso de 1739. Más recientemente Candel Crespo descubriría otros dos documentos donde intervino Salzillo como perito tasador, en 1737 y 1750. Por último, el propio Gómez Ortín dio con el sexto peritaje conocido, en este caso en 1752. GÓMEZ ORTÍN, Francisco, “Francisco Salzillo, tasador de imágenes”, Murgetana, nº116 (2007), p. 66.

⁹ Archivo Municipal de Murcia, Libro de Actas Capitulares de 1767. Signatura 26 AC, nº 385, ff. 243 vuelto-244 recto. Murgetana, 56 (1979), pp. 23-27.