

Antonio Rafael Fernández Paradas
(Coordinador)

Didáctica de la **Semana Santa**

Pedagogías para la colectividad



Didáctica de la Semana Santa

Pedagogías para la colectividad

Antonio Rafael Fernández Paradas
Coordinador

Didáctica de la Semana Santa

Pedagogías para la colectividad



ABYA | UNIVERSIDAD
YALA | POLITÉCNICA
SALESIANA

2018

DIDÁCTICA DE LA SEMANA SANTA

Pedagogías para la colectividad

© **Antonio Rafael Fernández Paradas (Coordinador)**

Ira edición: Universidad Politécnica Salesiana
Av. Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja
Cuenca-Ecuador
Casilla: 2074
P.B.X. (+593 7) 2050000
Fax: (+593 7) 4 088958
e-mail: rpublicas@ups.edu.ec
www.ups.edu.ec

Área de Educación
CARRERA DE PEDAGOGÍA

Derechos de autor: 054111

ISBN: 978-9978-10-316-6

Edición, diseño, Editorial Universitaria Abya-Yala
diagramación Quito-Ecuador
e impresión

Tiraje: 300 ejemplares

Impreso en Quito-Ecuador, agosto de 2018

Publicación arbitrada de la Universidad Politécnica Salesiana

Prólogo	7
Introducción. Pedagogías para la colectividad. Valores educativos de una tradición para una sociedad anacrónica <i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i>	9

PARTE 1

LA LITURGIA DE LA PASIÓN, COSMOVISIONES CULTURALES NECESARIAS

La liturgia de la Semana Grande: Símbolo de fe para creyentes y dispositivo de identificación cultural <i>Domenico L. Giacobelli</i>	17
---	----

PARTE 2

LA SEMANA SANTA, VALORES EDUCATIVOS DE UNA TRADICIÓN

La importancia educativa de la Semana Santa en la sociedad contemporánea <i>José Alberto Ortiz Carmona</i>	53
Cultura andaluza con valor educativo. El aprendizaje del entorno en la educación infantil por medio de la Semana Santa <i>José Antonio Pérez González</i>	85
La Semana Santa en la educación primaria obligatoria: divergencias entre el currículo y los libros de texto <i>Luis González Gnecco</i>	109
La Semana Santa como agente para la educación en secundaria y bachillerato <i>José Antonio Pérez González</i>	131

PARTE 3

LA SEMANA SANTA EN CONTEXTOS EDUCATIVOS UNIVERSITARIOS Y ESPECIALIZADOS

Arte y Semana Santa en España. Los valores iconográficos de la imaginería procesional y su aplicación didáctica. Guía para su estudio <i>Rubén Sánchez Guzmán</i>	155
--	-----

La imagería procesional en la enseñanza-aprendizaje de la didáctica de las Ciencias Sociales: pedagogías inherentes <i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i>	257
Posibilidades didácticas de la escultura procesional en los estudios superiores: el ejemplo de las obras conservadas en el Museo Nacional de Escultura <i>José Ignacio Hernández Redondo</i>	281
Explorando las tradiciones: ABP y <i>Flipped Classroom</i> para el estudio de las mentalidades, la simbología y la sociabilidad mediterránea a través de la didáctica de la Semana Santa <i>Antonio Jesús Pinto Tortosa</i>	299
Un método de aprendizaje colaborativo de la historia local de Cádiz a través de los itinerarios de sus cofradías como motor económico de su tejido empresarial <i>Rafael Ravina Ripoll</i>	319
Cuerpo Nacional de Policía y Semana Santa: la importancia de los ciclos formativos de adecuación a la historia del arte y el papel de la religión en un Estado laico <i>Lidia García Garrido</i>	331

PARTE 4

LA SEMANA SANTA, PATRIMONIOS EDUCATIVOS PARA LA COMPRESIÓN DEL ENTORNO SOCIAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES LOCALES

La educación patrimonial y el patrimonio inmaterial: la Semana Santa <i>María de la Encarnación Cambil Hernández</i>	361
Patrimonio Inmaterial gastronómico: ayunos, abstinencias y suculencias para el paladar en la Cuaresma y Semana Santa <i>María Luisa Hernández Ríos</i>	397
Los maestros de un arte: las artesanías, un ejemplo arquetípico. Sistematización didáctica <i>Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido</i>	449
Nuevas entidades culturales en la ciudad de Málaga: una alternativa educativa en la casa-hermandad <i>Flora Recio Luque y Enrique Bravo Lanzac</i>	497
La música cofrade. Posibilidades de un género <i>José Manuel López Ramírez</i>	535

Sobre los autores

Frente a los múltiples retos que nos plantea la cultura actual, especialmente en el camino de la vivencia de la fe; abordar el tema de la didáctica y de la pedagogía como vías para fortalecer la vivencia del misterio de la encarnación de Cristo, y su camino a la resurrección se vuelve un reto y una necesidad.

Reconociendo de forma sencilla que la didáctica es el arte de enseñar y que es una disciplina de la pedagogía, inscrita en las ciencias de la educación, y que los signos, sacramentos y fiestas litúrgicas son para la iglesia un camino pedagógico que impulsa el conocimiento y la adhesión al proyecto del Reino de Dios; el presente libro en sus diversos contenidos rescata esta riqueza permitiendo la comprensión de la importancia de vivir la Semana Santa en el encuentro con la vida de Jesús desde lo que dice la Palabra en los evangelios.

Se plantea la doble vía del encuentro con la persona de Jesús, desde la vivencia de la colectividad y la necesaria vivencia personal, en el diálogo con la cultura y las diversas cosmovisiones que se generan en torno a la vida, pasión y resurrección de Cristo.

A lo largo de los diversos temas que se presentan en el texto se rescatan los valores tanto pedagógicos del camino de la Semana Santa como los valores propios de la vivencia de la fe en los diversos niveles escolares y la tradición propia de los distintos grupos etarios y asociativos.

El diálogo de la fe propia con la cultura, con las tradiciones, cosmovisiones, itinerarios educativos curriculares tanto en niveles escolarizados básicos como universitarios, así como los itinerarios propios de los diversos grupos, es primordial si se busca una vivencia genuina del encuentro con la Palabra y la persona encarnada de esa Palabra, Jesús.

Es necesario reconocer entonces, como dice Ratzinger (2005), que el problema de la vivencia de la fe en el mundo católico como una forma estructural está en la influencia que las cosas tienen sobre el hombre moderno, a tal punto que “a medida que va aumentando la dependencia del hombre respecto de las cosas más elementales y cotidianas..., aumenta también la desazón”

El mundo en sus diversas estructuras sociales ha experimentado una serie de crisis que nacen de la crisis en que se ha envuelto a la persona, el sin sentido de la propia vida y el vacío existencial que ha dejado la nueva cultura del hiper consumo, del creciente ego de la economía como centro de desarrollo, de una cultura global que rompe con los procesos identitarios de lo glocal; de la sordera de la masa frente al individuo y su identidad, el silencio de la Palabra en un mundo que debe aprender a escuchar.

En este sentido, la Dei Verbum, la Verbum Domini y el mismo Concilio Vaticano II, mueven a la iglesia a vincular dos realidades que aparentemente son antagónicas *Iglesia-Hombres de Hoy* para redescubrir las diferencias (si las hubiera) entre estos mundos y cuál es el compromiso de ambos para rescatar el legado de la transmisión de la fe, el proyecto de Dios y la re-significación de la Palabra de Dios en un mundo culturalmente post-moderno. Impulsa el diálogo de la propia vida y la vida de la comunidad en la construcción del Reino de Dios y el descubrimiento del verdadero de su rostro, evidenciado por Jesús, Palabra hecha carne, signo del Padre, sacramento del amor del Padre por la humanidad y camino de vida y resurrección, misterio que se concentra en la Semana Santa.

Este libro contiene una profunda reflexión sobre todos los elementos propuestos en estas líneas, sus autores entretienen de manera coherente y sistemática lo que sus experiencias, sus estudios e investigaciones aportan a la actualización del mensaje de la iglesia, del evangelio en el camino pedagógico de los valores de la Semana Santa y de la comunidad.

Xavier Merchán A. Ph.D

Director del Área de Razón y Fe

Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador

Bibliografía

- Ratzinger, J. (2005). *Teorías de los principios teológicos: Materiales para una teología fundamental* (1 ed., Vol. 1). (M. Villanueva S., Trad.) España: Herder. Recuperado el 18 de Febrero de 2018.
- Sebastian, M. F. (2013). ¿Qué es la Verbum Domini? (A. Medina, Entrevistador).
- Zárate R., N. (2011). Cuestión bíblica, cuestión hermenéutica. Reflexiones para una lectura de la EA Verbum Domini. *Limense*, 85-116.

Introducción

Pedagogías para la colectividad. Valores educativos de una tradición para una sociedad anacrónica

Antonio Rafael Fernández Paradas¹

La Semana Santa es ese “gran teatro” público que cada año, aún siendo igual, es siempre diferente, que conmemora los misterios, dolorosos, gozosos y luminosos de un personaje que vino a cambiar la Historia del mundo que le tocó vivir, y sobre él que se construyeron los cimientos en los que ha descansando la civilización occidental en los últimos 2017 años. Nacida de las experiencias vivenciales del protagonista, a lo largo de estos dos milenios, los pueblos han sumado su propio acervo cultural, y su sustrato emocional, en la configuración, desarrollo y expansión mundial de la Semana Santa. Lo “glocal” ha sabido abrirse camino entre las redes sociales, el mundo digital y lo 2.0, para sumar su granito de arena a la internalización de un fenómeno, que ha sabido, como pocos, cohesionar a multitud de sociedades bajo la misma bandera. La naturaleza divina del protagonista, y los múltiples intentos, pasados y actuales de la Iglesia por fomentar el concepto, la “idea”, sobre la “forma”, han chocado de frente con las gentes, que vieron en el hijo de Dios, no un ente suprasensible incorpóreo, sino un ser humano, cuyas carnes de madera, piedra o bronce, eran, y tenían que ser, como las de cualquier mortal condenado a morir.

En estas múltiples relaciones emocionales, espirituales y carnales con el hijo de la divinidad, el pueblo ha creado estrechos lazos de cotidianeidad y familiaridad que no siempre han sido entendidos por el Gobierno Oficial, y que han hecho del ídolo escultórico no sólo un miembro más de las comunidad, sino el tótem sobre el que descansa la armonía, los destinos y los designios de sociedades enteras, y lo que es más importante, este dios humano, entró a formar parte de los núcleos familiares, en cualquiera de sus posiciones sanguíneas, y ya sabemos,

1 Universidad de Granada. antonioparadas@ugr.es

para que para bien o para mal, dos hermanos podrán llevarse a muerte, pero que nadie de fuera se meta con ninguno de ellos. Y esto es precisamente lo que ha pasado con la figura del nacido en Belén, su pertenencia a las estructuras familiares, sociales y comunales, no sólo le ha asegurado su perpetua protección, sino que le ha asegurado una supervivencia inaudita a lo largo de los tiempos.

La Semana Santa, más allá de la conmemoración de la pasión y muerte del mal llamado “Nazareno”, es un acto en el que la comunidad, la familia, ponen de manifiesto la presencia corporal diaria de Cristo entre nosotros. Por eso, lo vestimos, lo cambiamos, lo arreglamos y lo ponemos guapo, es lo que hacen las madres con sus hijos, y lo que éstos hacen con los suyos.

En toda esta amalgama que mezcla una fe oficial, con una más social, con miles de años de tradición a sus espaldas, con llantos y lágrimas, con rodillas destrozadas, y suelos lustrados por el paso de una persona tras otra, hombros enrojecidos e hinchados, criaturas enfadas, porque él, “su vecino”, su “Cristo”, no le he hizo caso, la Semana Santa se convierte en el punto de inflexión, en la que no sólo convergen todas estas cosas, y mil emociones más, sino en el momento, en el que en el espacio geográfico y en un tiempo histórico concreto, explotan dos mil años de la humanidad de un ser inanimado, que se convierte, en cultura, patrimonio y educación.

Siempre fue así, y así parece que seguiría siendo. A lo largo de los siglos, la Semana Santa ha sido cuidadosamente instrumentalizada por los poderes políticos y religiosos con el fin de adoctrinar a las masas, de educarla por la vía correcta. Curiosamente, de ellos fue la laudea que afirma que la “fe mueve montañas”, aun así han subestimado la capacidad que tienen las emociones en las personas, y cómo éstas traen halos de libertad. La Semana Santa, en su capacidad única de unificar emociones, ha hecho del arte, del patrimonio y la cultura un medio por el cual una colectividad se expresa emocionalmente, cumpliendo así una de las premisas intrínsecas de la obra de arte. Pero también, gracias al complicado engranaje idiosincrático, cultural, patrimonial y emotivo que supone la Semana Santa, gracias a ésta, seamos conscientes o no, sean esas personas conscientes o no, estamos creando sociedades más cultas, más educadas, en definitiva, las semanas santas, son *pedagogías para la colectividad*.

Es curioso contraponer las diferentes versiones sobre el mismo fenómeno sociológico. Hace algunos años una afamada presentadora de Televisión Española, vino a hacer un comentario despectivo a Antonio Banderas por su estrecha vinculación con la Semana Santa malagueña. La historia en sí, es cuanto menos

interesante, ya que hacer la crítica desde Madrid, sin conocer la realidad y la idiosincrasia del fenómeno cultural, de la fiesta, desde dentro, dicta mucho de cualquier atisbo de profesionalidad. Hablar desde Madrid, supone hablar desde las altas esferas de la cultura, donde no sólo hay un imperfecto triángulo del arte, en el que hay más museos de los que se cuentan, sino que hay miles de teatros, centros culturales, bibliotecas, archivos, cines y mil un espacios más, donde personas de todas las edades, culturas, clases sociales tienen “cultura”, en cualquiera de sus imaginables formas, al alcance de su mano. Por el contrario, váyanse a cualquier pueblo pequeño o mediado de Andalucía, donde el cine más cercano está a 60 kilómetros de distancia, como mínimo, donde los museos y los teatros brillan por su ausencia. Es aquí donde la Semana Santa comienza a cobrar sentido. Casi con total seguridad la única muestra de “cultura”, que haya en la localidad, pase por la cofradía o cofradías del pueblo y si somos privilegiados por la banda de música local, normalmente vinculada a la cofradía. La cosmovisión del mundo, las relaciones sociales y culturales de los individuos pasaron por formar parte de la cofradía y la banda de música. Lo que en Madrid hacen los teatros y los museos, aquí lo hace la Hermandad y la banda. Es curioso que en estos pequeños pueblos haya un altísimo grado de alfabetización musical, normal, ya que muchos de los niños locales crecen con un instrumento musical bajo el brazo.

Bajo esta óptica, la Semana Santa es un excepcional vehículo para la enfatización cultural, ya que bajo sus múltiples acepciones y máscaras, está ayudando a crear una sociedad más culta y educada. En el siglo XXI, la Semana Santa, es un hecho cultural de primera magnitud que no sólo adoctrina en los valores religiosos, sino que desarrolla de una manera envidiable, la educación artística; la educación patrimonial; la educación histórica; la educación geográfica; la educación musical, etc., amén de fomentar el sentimiento de pertenencia a la comunidad, cohesionando a la población y desarrollando la cultura andaluza, por ejemplo, cuestión que si recordamos ya está recogida en el currículo de Ciencias Sociales de la Educación Primaria de la Comunidad, y viene a brillar por su casi total ausencia en las escuelas. Esta gran Semana Santa, es un producto cultural, mass mediático, que se consume durante todo el año. Es un fenómeno cultural de masas, en el que ha tenido mucho que ver la inaudita capacidad de organizarse en multitudes inteligentes de los cofrades y el personal afín a la causa. Internet, las redes sociales, la cultura 2.0, el rompimiento de las cadenas de los 10 famosos minutos de YouTube, ha hecho de la Semana Santa un fenómeno local altamente globalizado. Cofrades y simpatizantes de todos los confines del mundo consumen al Cristo de las Tres Caídas de Triana entrando en la Campana con la marcha La Pasión. La realización y presentación de cualquier nueva imagen, trae consigo una oleada de

comentarios en las redes sociales, cuyo alcance es difícil de calibrar, comenzando lo que otro sitio venimos a llamar el “Ciclo Vital 2.0 de la imaginería procesional” (Fernández Paradas, 2017).

Llegados a este punto, cabría preguntarse si las más de cuatrocientas páginas de este libro, *Didáctica de la Semana Santa, pedagogías para la colectividad*, eran necesarias o no. Al elenco de autoridades académicas que asumen su articulado, parece no haberles la menor duda al respecto, a nosotros por nuestra parte tampoco. El presente libro, nace desde la Academia, no desde la cofradía del pueblo, la banda o el ayuntamiento oportunista. Y eso, pensamos que es de vital importancia, ya que no viene de los intereses de un determinado colectivo, o una editorial, sino desde la intelectualidad académica que ve en el mismo, la necesidad de que la principal manifestación cultural española, Bien de Interés Cultural, sea explicada y comprendida debidamente, y que la misma puede ser utilizada como vehículo para enseñar y aprender otras disciplinas, como el Arte, la Geografía, la Sociología, la Historia, la política, etc. Este es el objetivo básico de este libro, evidenciar desde la Universidad un fenómeno religioso y social, que es historia viva, arte, patrimonio y mentalidad de una época. La reciente protección del fenómeno por parte de la autoridad estatal, y la búsqueda de su reconocimiento como patrimonio inmaterial de la humanidad, son una muestra más del hondo calado social del mismo. Ante esta situación, se hace necesario, que las personas que trabajamos en la universidad seamos conscientes del mismo, y que ejerzamos nuestro papel como educadores, mediadores culturales y como críticos, que también la Semana Santa y la imaginería procesional lo necesitan.

Esta magna obra, nacida del esfuerzo de un nutrido y reconocido grupo de intelectuales, desarrolla su articulado en 16 capítulos repartidos en cuatro grandes bloques, todo interconectados, y cuya lectura va encadenando diferentes cuestiones. En el primero de los bloques, *La liturgia de la pasión, cosmovisiones culturales necesarias*, a modo de introducción, se enmarca al lector en la necesaria comprensión del fenómeno dentro de la teología cristiana, exponiendo su periodización, características y fenomenología litúrgica. En el segundo, *La Semana Santa, valores educativos de una tradición*, se analiza la Semana Santa en el contexto de la educación infantil, primaria, secundaria y el bachillerato. En el tercero, titulado *La Semana Santa en los contextos educativos universitarios y especializados*, a modo de continuación del anterior, se analizan las posibilidades educativas de la Semana Santa y fenómenos afines, como la imaginería o los pasos procesionales en el contexto de la Universidad, y cómo esta manifestación cultural, puede ser utilizada como medio para educar en los grados de Historia o Economía. La obra se cierra

con el bloque cuarto, *La Semana Santa, patrimonios educativos para la comprensión del entorno social y la construcción de las identidades locales*, donde se da buena cuenta de los valores patrimoniales de la fiesta y la importancia de estos para la comprensión “real” de entorno social. No en vano, el Libro Blanco de la Historia del Arte, ya puso de manifiesto la importancia de la aplicación de la Historia del Arte a la comprensión del medio en el que viven las personas. Si tomamos como ejemplo, Andalucía, la Semana Santa viene a marcar los tiempos de la población, que en un buen número tiene un calendario litúrgico cofrade, paralelo al calendario laboral oficial.

Es nuestro deseo, que este libro sea nuestra pequeña aportación para que la Semana Santa, y todos los fenómenos sociales, artísticos y culturales que la rodean, sean aún más grande si cabe. No se puede proteger lo que no se sabe que se tiene, eso está claro, pero a nosotros nos parece mucho más complicado proteger aquello que no se comprende, aunque la Semana Santa goza de un excepcional estado de salud, su propia naturaleza eclesio-religiosa, la ponen en el ojo de mira de todos aquellos que no miran con los ojos de la razón. El auge de los populismos, la incultura y la falta de formación en Historia del Arte, iconografía, escultura, patrimonio e identidades sociales, harán que estemos por ver un nuevo 12 de mayo del 1931, como aquel de hace 75 años en el que el pueblo malagueño cometió uno de los mayores crímenes de la historia contra el arte y el patrimonio. Ya está pasando, como si de un rosario de cuentas se tratase, se están produciendo ataques al patrimonio cofrade y religioso.

Que este libro sirva para que los maestros, profesores y educadores, de cualquier de los ámbitos, formales, no formales e informales, tenga entre sus manos una herramienta con la que luchar contra la ceguera artística y los fanatismos. Nuestro momento fue el de darle vida a estas páginas, el vuestro, empieza ahora. Cada santo, cada cristo, cada virgen, cada manto, cada palio, cada trono y cada partitura musical que consigamos salvar el día de mañana habrán merecido las horas dedicadas a estas páginas. A todos los que salvareis nuestro patrimonio, gracias.

Bibliografía

Fernández Paradas, A. R. (2017). *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0*. Granada: Comares.

Parte 1
La liturgia de la pasión,
cosmovisiones culturales necesarias

La liturgia de la Semana Grande: Símbolo de fe para creyentes y dispositivo de identificación cultural

Domenico L. Giacovelli¹

Resumen

La liturgia de la Iglesia en general, y particularmente la de la Semana santa (que es única por su singularidad y destaca sobre liturgia de todo el año cristiano) se caracteriza por un claro fin pedagógico que tiene entre sus destinatarios principalmente el cuerpo de los fieles de la Iglesia; pues, esa liturgia pretende formar las consciencias de los fieles pero también introducirlos y educarlos para que conozcan adecuadamente los misterios que se celebran y cumplan con una forma de vida que le corresponda a la dignidad de su condición de bautizados y que se muestre como la consecuencia de una celebración verdaderamente vivida, así que no exista contradicción entre lo que uno cree y celebra con la liturgia y lo que se manifiesta y proclama con su existencia diaria.

Rituales, gestos, ritmos, palabras, incluso objetos —a menudo fruto de tanta historia del arte y de una finísima artesanía que ha producido maravillosas piezas destinadas al alcance de las cosas sagradas— ayudan todos juntos para conseguir estos fines, aunque también requieran cooperación de quienes están preparándose para participar a los ritos que la liturgia de la Semana santa propone.

Una colaboración que por supuesto no es fácil, más aún en la actualidad: eso significa estar preparado para hacer el esfuerzo de entender que todo se puede realizar, siendo la enseñanza de la tradición litúrgica, pero solamente *per ritus et preces*. Una tarea, entonces, que se encuentra en el desafío a participar y compartir con la riqueza de la liturgia aprendiendo a hablar su mismo idioma, es decir el lenguaje del símbolo.

No la abstracción conceptual, no la demostración lógica o la representación escénica por fin son las herramientas de la liturgia, sino la participación en la experiencia litúrgica a través de un diálogo construido con el lenguaje complejo, conciso y grave de los símbolos encerrados en el orden ritual: únicamente esto permite alcanzar la verdad de la liturgia cristiana, que es crear el encuentro entre quienes participan en el ritual y lo que en el ritual litúrgico se esconde y revela al mismo tiempo a quienes participaron. Es decir en primer lugar los misterios de la fe.

Palabras clave: Liturgia católica, Semana Santa, Triduo Pascual, simbolismo litúrgico, reforma litúrgica.

Introducción

La Semana Santa se considera el corazón y el centro de la celebración litúrgica de la Iglesia. Inicialmente esa semana —o más bien la celebración pascual— fue el único aniversario que empezó a unirse, a partir supuestamente de mediados del siglo II, a la repetición ebdomadaria del domingo, que desde el principio ha

1 Canciller de la Curia obispal y Director de la oficina para el patrimonio cultural eclesiástico de la Diócesis de Castellaneta – Italia. domenicogiacovelli@libero.it

marcado el curso del tiempo cristiano siendo las dos cosas, es decir el *dies Domini* y al mismo tiempo el *dies Ecclesiae*². Pues, en el curso de la historia del cristianismo, la centralidad de la celebración anual pascual ha sido confirmada aún más en su relevancia —y aunque realmente constituya un *unicum* dentro del ciclo litúrgico del año, un evento sin capacidad de ser realizado en cualquier otra semana— sigue siendo un modelo que no se puede desconocer y no observar en el resto de la experiencia festiva de las otras temporadas litúrgicas, arriesgándose así con reducir la vitalidad litúrgica de la Iglesia a un ritual vacío muy cerca del puro folklore.

De hecho, aunque su ritual no tiene forma de repetirse nunca en otras ocasiones durante el año, sin embargo esta liturgia se presenta como el *analogatum princeps* de la liturgia cristiana en sí misma, así que cada otro rito, cada otra celebración necesita reflejarse constantemente en esa y de la cual tiene que derivar su origen y su fuerza, como nos advierte una vez al año —en la fiesta de la Epifanía— la proclamación solemne de la fecha de la Pascua³. No se puede concebir y celebrarse cualquier otra acción litúrgica de cualquier tiempo del año litúrgico —que sean celebraciones de los sacramentos o de los sacramentales hasta la bendición del pan o de un coche— sino pensando en que se trate del fruto que brotó de esa fuente inagotable que es el tiempo santo de la semana grande y, aún más, del Sagrado Triduo de Pascua, durante el cual la Iglesia, madre y maestra, propone y re-propone el siempre idéntico misterio que ella considera como punto de apoyo de su propia fe: el hijo de Dios —que se convirtió en hombre de la voluntad del Padre para la salvación del mundo— que murió, fue sepultado y resucitó, y luego envió al Espíritu Santo para continuar la obra de santificación en la Iglesia.

2 Se trata de expresiones y fórmulas que se encuentran en las obras de los primeros autores cristianos antiguos, padres de la Iglesia como no, cuales fueron Justin, Ciprian, Meliton de Sardi etc.

3 *Centro de todo el año litúrgico es el Triduo del Señor crucificado, sepultado y resucitado, que culminará el Domingo de Pascua [...]. Cada domingo, la Pascua de la semana, la santa Iglesia hace presente este gran evento en el que Cristo ha vencido el pecado y la muerte. De Pascua derivan todos los días sagrados: etc.* Por ejemplo en este caso también el texto italiano resulta realmente más amplio que el texto del misal latino, utilizado por la antigua tradición el día de la Epifanía, porque su objetivo es poner de relieve la conexión y la dependencia de todas las celebraciones litúrgicas del año con la Pascua.

Figura 1
La proclamación solemne de la fecha de Pascua (Pont. Rom. III, 9)

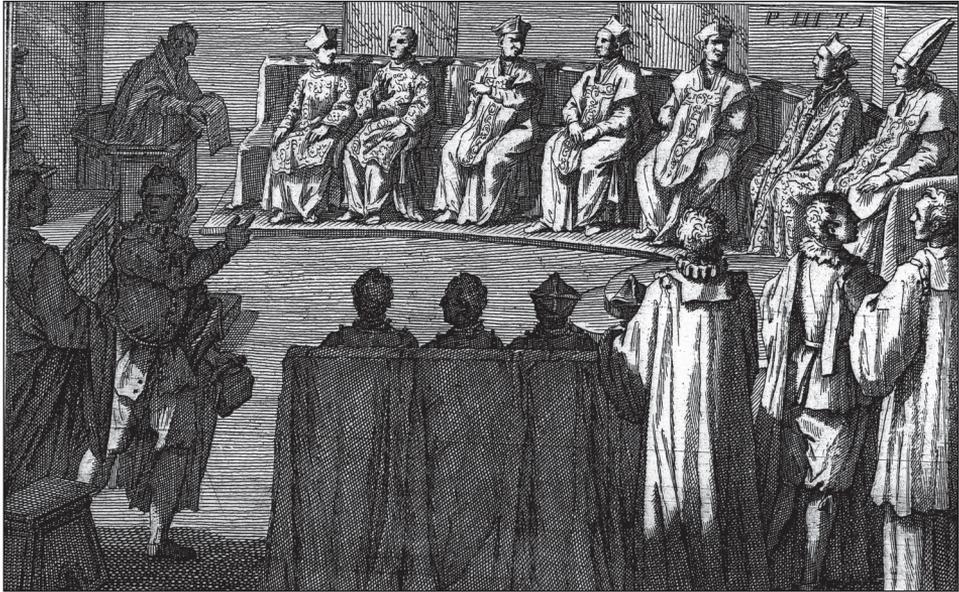


Foto: D. Giacovelli.

Queda claro —en un discurso que necesita asumir un enfoque también iluminado por la experiencia cristiana de fe— que la obra litúrgica de la Iglesia no es sólo para volver a proponer a través de la celebración de los sacramentos los acontecimientos de la salvación, que ya terminaron en su historicidad pero siguen desplegando efectos de gracia en cada tiempo y lugar a través del memorial litúrgico (es decir, la celebración/re-presentación/re-actualización). Como el propósito y el fin de cada acción litúrgica es la vida de los creyentes, porque de la participación en el rito surja un encuentro que pueda vivificar su vida interior, la celebración litúrgica tiene también un fin de enseñanza, es por fin también la herramienta para proponer, mejor dicho, para introducir y presentar, ilustrar, educar y enseñar lo que se cree de la fe.⁴ La liturgia, por lo tanto, mira estos dos extremos, es decir el crecimiento de la fe de la comunidad de los creyentes que se introducen en los misterios celebrados y la vida de los creyentes individuales: enseña lo que ellos creen y alimenta la fe que nace y se nutre de sus enseñanzas. Los antiguos padres repiten hasta espasmo el conocido adagio: *lex orandi est lex credendi* y al revés.

4 Hablando técnicamente así se entiende el *carácter mistagógico* de la liturgia cristiana.

El pontífice Pío XI, en la explicación de las razones que lo llevaban a establecer la fiesta anual de Cristo Rey, así habló en la encíclica *Quas Primas* del 11 de diciembre de 1925, con la que se fundó la fiesta:

De hecho, más que los documentos solemnes del magisterio, detienen eficacia para informar a la gente en las cosas de fe y levantarla hasta las alegrías internas de la vida las fiestas anuales de los sagrados misterios, porque los documentos, más a menudo que no, son tomados en cuenta por algunos hombres, partidos y eruditos, pero las fiestas al revés emocionan y educan todos los fieles; éstos una vez hablan; estas en su lugar, por decirlo así, todos los años y a perpetuidad; aquellos especialmente afectan con beneficio la mente, estas no sólo la mente sino el corazón, el hombre entero. De hecho, el hombre compuesto de alma y cuerpo, necesita ser excitado por solemnidades externas así que, a través de la variedad y belleza de los ritos sagrados, reciban en el alma las enseñanzas divinas y, cambiándolas en sustancia y sangre, asegúrense de que sirvan el progreso de su vida espiritual⁵.

Todos los rituales, todas las celebraciones, todos los sacramentos están destinados a esto.

Sin embargo, existe un orden de precedencia entre los gestos litúrgicos, cuyo papel de relevancia es ocupado por la celebración por excelencia de la iglesia, es decir, el sacramento de la Santísima Eucaristía. En este sentido, el Concilio Vaticano II enseñó — sometiéndolo su enseñanza bajo la tradición más auténtica— que este Sacramento es, como la misma liturgia, *fons et culmen*; él es no sólo la fuente de la vida de la Iglesia, sino de la Iglesia en sí misma la manifestación apical: *Eucharistia facit Ecclesiam-Ecclesia facit Eucharistiam*. Así que pidiendo prestado esta hipótesis y refiriéndonos al asunto de este trabajo, ciertamente es posible, por lo tanto, decir que si esto es cierto para la liturgia de la Iglesia, puede ser así *a fortiori* para la liturgia de Semana Santa: la cual es realmente la fuente de las otras celebraciones y el clímax y la cúspide de cada otra acción litúrgica, que es la fuente de todas las demás y que se convierte en modelo perenne.

Por supuesto que es importante, desde los primeros momentos de esta reflexión, tener en cuenta de un tema muy importante que subyace en la comprensión de lo que se irá diciendo, que la liturgia expresa y enseña a través de la herramienta compleja y efectiva del símbolo, que no se manifiesta sino infrecuentemente con la claridad y evidencia de una explicación. Símbolo y representación, de hecho, se yuxtaponen, aunque en continuidad, cómo pueden ellos vincular

5 Pío PP XI, *Littera Enciclica Quas Primas ai Venerabili Fratelli Patriarchi, Primate, Arcivescovi, Vescovi e agli altri Ordinari aventi con l'Apostolica Sede pace e comunione: sulla regalità di Cristo*, 11 dicembre 1925: Acta Apostolicae Sedis – Commentarium Officiale, 17 [1925]: 603.

lo implícito y el explícito⁶. El simbolismo litúrgico, hijo de los primeros días de vida de la Iglesia que le dio a luz el día después de la primera Pascua —cuando el resucitado saludó a sus discípulos en el aposento alto, habló enseñando y con ellos otra vez quiso compartir la comida, encontró pronto una nodriza culta (que fueron durante siglos los claustros monásticos y los círculos de los canónigos regulares). Se trató de generaciones de hombres que se encargaron del esfuerzo por vestir las recién nacidas fórmulas, melodías y gestos rituales, marcadas por la desnudez original, con ropa elegante y fina que iban creándose con la comparación y el encuentro verdaderamente laborioso, pero nada menos que fructífero, entre la tradición judía, la novedad cristiana, la última edad clásica, la bárbara innovación (y en algunos lugares más adelante también con la cultura islámica).

Fue un nuevo lenguaje en muchos aspectos. Por esta razón, siendo el resultado de una de las mejores experiencias de encuentro intercultural que se ha cumplido de hecho en el mundo antiguo, el simbolismo de la liturgia cristiana fue, por así decirlo “políglota”, de alguna manera entendible por muchos; al menos fue teóricamente una experiencia que podía reconocer cada uno por su parte siendo que —si bien pequeño— un trocito de este simbolismo pertenecía a su propio mundo. Sin embargo no siempre ese lenguaje fue entendido por muchos y tal vez —hoy en día más que nunca— no se entiende y es limitado por su propia naturaleza más profunda, que es su performatividad. El símbolo, de hecho, no pretende decir, explicar; el símbolo evoca, proyecta, sacude, induce, solicita. No viene simplemente de fuera; se mueve desde dentro. Pero por esta misma razón demanda que para encontrarlo los hombres estén dispuestos antes de él⁷.

Por eso, aparte de la compleja cuestión vinculada a su comprensión más o menos inmediata, se puede decir incluso que la misma liturgia, que es el lenguaje de los símbolos por excelencia, lleva un propósito educativo y pedagógico finalizado, en primer lugar, al crecimiento de la fe de los fieles (pero también, aunque

6 El filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), autor de un ensayo fundamental sobre el tema —*Philosophie der symbolischen Formen* (1923) —declaró que la actividad simbólica es la única actividad que claramente distingue al hombre de todas las demás especies vivas, lo que significa la singularidad única del pensamiento humano y de la forma de la comunicación de la misma singularidad. No se puede olvidar aquí la gran lección sobre el mismo tema que se refleja en la liturgia presentado en un ensayo clásico de larga tradición por Vagaggini, C. (1965, pp. 33-95). Claramente existen también ensayos y estudios más recientes sobre ese tema: Maggioni, C. (2005); Martinelli, L. (2016); Sirboni, S. (1999).

7 Acerca de la performatividad del lenguaje litúrgico, como clave para la integración del fin cognitivo y educativo del rito, véase en particular Bonaccorso, G. (2001, pp. 113-132).

no sea su directo y principal propósito, al crecimiento humano y social del cuerpo eclesial y, más allá, de toda la cristiandad). Eso se puede lograr sólo si y siempre que ese encuentro se celebre en un plano enrarecido de simbolismo en lugar de un medio de representación simplificada. Sin incluso negar que muy a menudo los dos niveles se entrecruzan y colaboran los dos lenguajes, más uno que otro o al revés, pero al mismo tiempo restando diferentes herramientas para narrar las únicas verdades de la fe y de la cultura cristiana.

Una parte adicional de introducción y metodología. Aclarado sigue siendo, a pesar de estar tratándose expresamente en el presente estudio de la liturgia de la Semana Santa, no podemos olvidar que esa liturgia debe ser lógicamente —y litúrgicamente— incluyéndose dentro del contexto más grande de Cuaresma/Pascua/Pentecostés y dentro del más amplio horizonte de todo el año litúrgico, y que también debe tenerse en cuenta de que la Semana Santa también contiene, por así decirlo, otra subdivisión más que distingue además el sagrado Triduo pascual.

Todo esto, sin embargo, no se puede reducir entendiendo el orden litúrgico como un esquema que anda caminando como con los avances de las varias épocas del año (como es el caso, por ejemplo, con la orden de semanas o meses dentro de un año calendario). Una comprensión más profunda del sentido litúrgico de la Semana Santa permite entender que uno no se puede separar de hecho, simplemente por el criterio de su sucesión cronológica, las celebraciones de eventos litúrgicos la cual debe ser combinada con una comprensión unitaria en términos de co-implicación. En otras palabras: Cuaresma y el *laetissimum spatium* de la Pascua, culminando en la fiesta de Pentecostés, no se presentan en comparación con la Semana Santa sólo como si fuesen un *prius* y un *posterius*, pero son épocas litúrgicas que la incorporan, preparan, dan plenitud y despliegan las riquezas de la gracia, y al revés la Semana Santa a su vez se les ilumina y los hace comprensibles, dándoles el significado correcto. Y se puede hablar igualmente para el sagrado Triduo del Señor muerto, enterrado y resucitado dentro del panorama que va creciendo como círculos concéntricos cada vez más grandes empezando de la Semana Santa, la Cuaresma, la Pascua y, al final, de todo el año litúrgico.⁸

8 Los lectores tengan en cuenta a partir de este momento que la discusión se centrará en la parte de la liturgia de Semana santa, a la cual generalmente participan también los fieles, descuidando otras acciones litúrgicas no menos importantes —tales como la recitación común de la *liturgia horarum*— que son tarea principalmente de los capítulos de canónigos o de las comunidades religiosas, que en estas celebraciones también son necesitados a motivo de la regla canónica.

Por último —pero no evidentemente— hay una dimensión adicional que no puede ser pasado por alto: la importancia de la liturgia de esta Semana sigue ofreciendo con su aniversario anual a efectos de identificación cultural y pertenencia a la tradición cultural cristiana, antes y más allá el compromiso real de fe. A este respecto consulten las conclusiones del presente estudio.

La Semana Santa: Breve historia de su evolución litúrgica

La celebración de la Semana Santa, en su estructura general como en los momentos individuales que la componen, es el resultado de un desarrollo histórico que vio como a los principales protagonistas ante todo las más antiguas iglesias, es decir las primeras comunidades cristianas guiadas por sus obispos. En aquellas comunidades la vitalidad y la creatividad litúrgica fueron el elemento creador de una tradición (no sólo litúrgica, sino también espiritual, teológica y disciplinaria) que se fue construyendo *ad horas* y que sólo con el desarrollo del tiempo en los siglos posteriores se estandarizó para la intervención de la autoridad central de la Iglesia.

Los primeros siglos cristianos, de hecho, conocen una pluralidad de experiencias litúrgicas, prácticas, tradiciones relacionadas con los distintos lugares y costumbres o bien con el testimonio apostólico de referencia, con las diferentes espiritualidades y sensibilidades, con la relación más o menos estrecha, incluso física y no solo espiritual, con los lugares que fueron teatro sobre todo de los eventos finales de la vida de Cristo.

Quizás, el signo más evidente de diferentes tradiciones y disciplinas de los primeros días de la Iglesia es la muy bien conocida controversia sobre la fecha en la que se deberían celebrar las fiestas de Pascua, algunas comunidades conservando la fecha fijada el día 14 del mes hebreo de Nisán y otras eligiendo la celebración de la Pascua en un domingo, identificado más tarde por unanimidad en el siguiente a la luna llena después del equinoccio de primavera.⁹ Este ejemplo sólo pretende mostrar cómo, incluso en un tema de tanta importancia y no en un marginal al igual que la elección de la fecha en que iban a celebrar la fiesta central de la Pascua, en la Iglesia primitiva podían coexistir diferentes tradiciones, sin por eso cortar o herir la unidad del tejido espiritual de la comunidad cristiana, al revés mostrándose una fuerte señal de la vitalidad de la tradición de los diferentes lugares.

9 Acerca de esa cuestión siempre se puede contar con la contribucion de Peri, V. (1976).

Antes de entrar de lleno al análisis de la estructura litúrgica de las celebraciones de la Semana santa y sus peculiaridades, conviene sólo *per summa capita* reasumir algo del desarrollo histórico de la celebración anual de la Pascua —que coincide en gran parte con el desarrollo histórico de la Semana Santa— mirando atentamente unos cuantos momentos especialmente relevantes en la historia de este desarrollo por lo que fueron significando en los posteriores efectos y opciones que fueron tomadas en seguida.

De la época de la fiesta judía primordial que se transformó en una fiesta cristiana destaca la evolución de los siglos posteriores al IV —después de la *pax constantiniana*— época marcada por las peculiaridades de los ritos y tradiciones de distintos lugares de la cristiandad, hasta llegar a la celebración romana de la Pascua que se vuelve paradigmática para las demás iglesias en el siglo XVI y la con la celebración del Concilio de Trento, un esquema que se ha aguardado más o menos intacto hasta el siglo XIX y que sigue siendo tal cual hasta la celebración del Concilio Vaticano II y las reformaciones litúrgicas de largo alcance que siguieron, cuando se cambió definitivamente en la estructura vigente en la actualidad.¹⁰

Es obvio que la forma de celebrar la Pascua en los primeros siglos fue marcado por el enlace/contraste con la Pascua judía. No es fácil para nada decir hasta cuando las diversas comunidades inicialmente judeocristianas han seguido observando también rituales o prácticas judías en este sentido más o menos relacionadas con la nuevas cristianas, pero sin duda a partir del segundo siglo cristiano comienzan a aparecer pruebas en los escritos subapostólicos y primopatrísticos que muestran claramente que ya las celebraciones de Pascua de las comunidades van reteniendo exclusivamente el sentido teológico cristiano, siendo reducida la comprensión de la Pascua judía a la condición de una simple sombra profética.

Será a finales del siglo IV que la celebración original de Pascua (al que se refiere la *vigilia Paschatis* siendo no sólo el recuerdo celebrativo de la resurrección del Señor, sino también la ocasión para celebrar los ritos de la iniciación cristiana y mostrándose también como presagio de la nueva venida de Cristo, a la fin del mundo) comenzará a expandirse en lo que ahora son el Triduo sagrado y la Semana santa, con énfasis diferente en función de los lugares individuales, con estructuras litúrgicas diferentes, destacando sobre todo los detalles peculiares. Este florecimiento de las peculiaridades litúrgicas seguirá adelante y se mantendrá

10 Sus principios teológicos están resumidos y tratados por la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, mencionada anteriormente.

durante mucho tiempo, aunque con la tendencia general a través del tiempo, por ejemplo, a la anticipación de la hora de la noche para empezar la celebración de la *vigilia* por razones de seguridad de los cristianos que desean participar.

La cristalización del esquema de celebración y estructuración de la Semana Santa y, dentro de ella, del Triduo Pascual llega en el siglo XVI y con la celebración del Concilio de Trento —de la que surgirá una importante reforma de la disciplina litúrgica con la publicación de la *editio typica* del Misal romano de 1570.¹¹ En esta edición del libro oficial, único para toda la Iglesia Latina —el cual será al mismo tiempo un texto litúrgico y normativo— en él se acogieron todos los desarrollos de siglos anteriores y las contribuciones que la liturgia antigua de origen medio oriental había ofrecido hasta aquel entonces, junto con las aportaciones de iglesias del Norte África, tierra de los concilios regionales frecuentes; en la disciplina litúrgica del Concilio de Trento también se fusionaron elementos extraídos de las tradiciones litúrgicas posteriores de área franco-gallicana como de origen ibérico.

Pero es innegable que el trabajo de la reforma litúrgica realizada por el Concilio de Trento apuntará principalmente a la intensa latinización de la Iglesia occidental. De hecho con el *Missale Romanum* de 1570, el paradigma de celebración de la Semana santa para todas las iglesias latinas en adelante se definirá y será obligatorio y se mantendrá sin cambios hasta la reforma del Vaticano II, esta última preparada a partir de las reformas intermedias limitadas de verdad en su alcance, aunque significativas porque orientadas a la recuperación de la antigua estructura de la celebración de la Pascua.¹²

Un tema fundamental, durante este periodo que abarca los siglos XVI y XVII, es el tema del desarrollo de la piedad popular relacionado con la celebración oficial de la Semana Santa (serán los principales protagonistas en este sentido de manera especial las hermandades que las órdenes religiosas, en particular los franciscanos, mantendrán vivas y curaran) a pesar de que la celebración de la Semana santa ira perdiendo casi por completo —algo que ya está iniciado y continuado durante la edad media y la edad moderna— su carácter sacramental y misterico prevaleciendo ya mucha énfasis en el aspecto del sufrimiento de Cristo. Esto va a

11 El nuevo *Missale Romanum* en cuestión, el resultado de la celebración del Concilio de Trento, fue publicado por orden del papa Pío V, de modo que, por definición, la fórmula ritual que con esa versión se impuso en toda la Iglesia fue llamada “rito de San Pío V”.

12 Las reformas litúrgicas realizadas en el siglo XX por el papa Pío XII —la más importante que intervino fuertemente en la estructura litúrgica de la Semana Santa — y por el papa Juan XXIII, que tuvo menor importancia.

producir de una manera determinada un cambio profundo de la celebración de la Semana santa que siempre más se volverá en una dramatización anecdótica de una semana ya no santa, sino simplemente “dolorosa”.

Figura 2

La procesión para la bendición de los óleos sagrados (Pont. Rom. III, 50)



Foto: D. Giacobelli.

Siendo como la expresión del sentimiento común de la fe y el fruto de la experiencia de la vida cristiana de las personas que pertenecían principalmente al estado laico y, aún más, de las clases sociales menos equipados de medios culturales y económicos, la piedad popular —que encuentra en las obras de penitencia durante la Cuaresma y la Semana Santa su mejor momento y manifestación— será una gran ocasión que la misma jerarquía eclesiástica no dejara caer en el suelo. La Iglesia capta la importancia de este fenómeno y lo mantendrá como una herramienta valiosa junto con la de la liturgia oficial y no en conflicto con ella, pero intentando conectándolas como las dos fases de la misma moneda forman una sola realidad, aunque consideran y representan dos perspectivas diferentes.

Nadie puede olvidar las famosas transposiciones poéticas de las estaciones del *Via crucis* hechas por San Leonardo de Puerto Mauricio, o por el Metastasio, o los himnos relacionados con la pasión del Señor, escritos por San Alfonso Ma-

ría de Ligorio, textos con sabor ciertamente popular, pero que han sido capaces de hacer incursiones entre la gente más sencilla, teniendo éxito en muchos casos para dirigir su sentimiento religioso, sin duda mucho más eficazmente de lo que podrían haber conseguido discursos de contenido teológico o impecable libros publicados por los doctores teólogos de aquel momento.

No se puede, de hecho, pasar de este fenómeno sólo para intentar buscar un purismo litúrgico carente de conciencia histórica. No se puede —y no sería lógico hacer eso— negar que la piedad popular durante siglos fue el único lenguaje entendido por la mayoría cuando tanto el idioma latín cuanto el lenguaje de los símbolos de la liturgia se habían reducido a herramientas para los expertos.¹³

Fue por lo de esta “fórmula simplificada”, producida por la religiosidad popular, que a lo largo de muchos siglos tantos creyentes pudieron conservar su fe, la cual de otro modo habría permanecido incomprensible por muchos de sus aspectos, es decir críptica, misteriosa, elitista. Si las artes visuales y plásticas (pintura, escultura) vinculadas con muchos otros medios extremadamente concretos (piensen en la música religiosa popular o en la práctica penitencial de ayuno o de otras penitencias corporales o en la simplificación de las fórmulas de oración, tales como la propagación del “rosario mariano” o la participación al *Vía Crucis*) —estos son realmente instrumentos muy pobres en términos de capacidad abstractiva y sin fines especulativos— no se hubiesen hecho cargo de esta misión, muy diferente habría sido la historia del cristianismo, por lo menos europeo.

Queda claro que esta operación de simplificación produjo de reflejo una difusión de no sólo las ideas y aspectos estrechamente relacionados con la fe cristiana, pero ha sido también una manera ágil porque otros valores, otros conocimientos, otras enseñanzas podrían extenderse peculiarmente entre las personas más sencillas. El conocimiento de algunas costumbres y tradiciones; regulaciones alimentarias de higiene o maneras o formas de comportamiento o decir; el uso de ciertas invenciones y materiales tales como el uso de ciertos conteos temporales para el cálculo de las temporadas: la celebración de la Semana santa sobre todo en su versión popular y simplificada —un hecho puramente religioso— sin duda ha influido en la cultura en general y grabado en ella más de lo que se puede pensar con un enfoque superficial.

El signo más evidente de esto quizás vino de la celebración del “carnaval”, que, aunque no es una fiesta litúrgica o cristiano o religioso, nace de la exploración del año litúrgico, fijándose su inicio con la fiesta de San Antonio Abat (el 17

13 Congregación para el Culto divino y disciplina de los sacramentos (2002).

de enero) y la conclusión el martes “grasa” que precede el “miércoles de ceniza”, el comienzo de la Cuaresma.

Pero tampoco se puede despreciar, desde este punto de vista, la consideración de las influencias que la celebración de la Cuaresma —y más específicamente la Semana Santa— ha tenido en algunos hábitos de la vida cotidiana y la forma de concebirla y entenderla.

No tanto poder pudo guardar la liturgia con el paso del tiempo, ya que su carácter que se volvió siendo siempre más austero, su dimensión estrictamente cultural, su lenguaje complejo y misterioso de alguna manera la limitan al momento ritual, aunque es innegable que, a pesar de estos aspectos aparentemente limitados, su influencia en el pueblo de fieles continuó aún más en silencio, sobre todo en la vida cotidiana de la gente como que su propia disciplina interna por ejemplo seguí marcando el tiempo de las distintas temporadas del año a partir de las fechas de las celebraciones.

La liturgia de la Semana Santa: orden actual

La Semana Santa preparada por el tiempo de Cuaresma, que se abre con el gran ayuno del miércoles de cenizas, tiene un comienzo solemne que coincide con el primero de sus días, la *dominica in palmis seu de passione Domini*. Las dos palabras —las cuales todavía la rúbrica litúrgica utiliza para indicar el contenido de la celebración de ese día— son una clara indicación del doble subrayado que esta conmemoración aun hoy en día pide que se considere.

a. La primera está relacionada con la memoria de la entrada del Señor en Jerusalén montado en el burro, entre el festivo agitar de ramas de palma, lo que permitió de dar a este domingo en la antigüedad el nombre de Pascua verde o *Pascua viridum*.¹⁴

Es una tradición litúrgica que tiene su origen en el entorno del oriente, ya que se transmite en la descripción hecha por Eteria en su *Journal du voyage*.¹⁵ La

14 Llamada así por las ramas verdes utilizadas en la liturgia, como el atributo de *Pascha rosarum* reservado, por ejemplo, al día de Pentecostés, en la memoria del rito de pétalos rojos que los ministros sagrados dejaban caer durante el canto del *Gloria in excelsis* desde la ventana de la cúpula del Panteón sobre los fieles que asistieron a la misa papal, que se celebraba allí en esa solemnidad, simbólicamente, para conmemorar el descenso del Espíritu Santo sobre los Apóstoles reunidos en el Cenáculo. El Domingo de Ramos es también llamado *Pascua florida*; el Domingo de Ramos de 1513 los españoles descubrieron un territorio más allá de México que llamaron, por ese motivo, la Florida.

15 Editado científicamente por P. Maraval en 1982, en el volumen 296 de los *Sources chrétiennes*.

peregrina notó las costumbres conmemorativas de la iglesia de Jerusalén, que se utilizará posteriormente incluso en los *ordines* litúrgicos de las iglesias occidentales. En una manera más o menos diferenciada, el rito del domingo de ramos se caracteriza por una dramatización realizada por recurrir al uso de ramas y a una procesión simulando la entrada del Señor en la ciudad santa acompañado por la multitud de espectadores, todo precedido por lecturas de los pasajes propios del Evangelio y por las oraciones de bendición y acompañando el clero en la procesión seguida por las canciones y versos escritos para la ocasión, entre el más famoso de ellos el himno *Gloria, laus et honor tibi sit*.¹⁶

Sin embargo, estas sugerencias narrativas están vinculadas a la estructura litúrgica del día inmediatamente con la indicación —más típica de la tradición de la iglesia romana— que ve en ese día no tanto la entrada física del Señor en la ciudad de Jerusalén si bien como el momento cuando empieza el misterio de la pasión de Cristo. Esta segunda sugerencia se concentra toda al momento apical de aquella liturgia que parece reducir la bendición y procesión de las palmas sólo a una especie de introducción. Efectivamente el corazón y centro de la liturgia del domingo, de hecho, se encuentra en el anuncio no de cualquier parte del Evangelio, sino de la lectura de toda la historia de la pasión del Señor, narrada por uno de los cuatros autores de la redacción evangélica, según el esquema del año litúrgico correspondiente (un tipo de cambio de tres años que al domingo no implica el evangelista San Juan, cuya narración de la pasión leemos cada año en la celebración de la víspera del Viernes Santo).

b. El domingo de ramos es seguido por los tres primeros días de la semana, donde en lo ordinario de la liturgia diaria de gran importancia y prevalencia tiene el anuncio de algunas lecturas que se coonotan de un sabor más fuerte de preparación para los días siguientes. Se oyen, de hecho, tres textos del profeta Isaías (los tres primeros poemas del siervo de Jahvé, utilizados como primeras lecturas de las celebraciones diarias de la semana¹⁷) y tres relatos evangélicos por igual alusivos y preparatorios de los acontecimientos de la pasión del Señor: la unción de Betania; la cena con el anuncio de la traición; el acuerdo entre Judas y los sacerdotes.¹⁸

c. El Jueves Santo se caracteriza por la memoria de la cena del Señor y de hecho no pertenece totalmente al tiempo sagrado del Triduo Pascual (Triduo del

16 Remonta al siglo IX y esta atribuido a Teodolfo de Orleans.

17 Respectivamente Is 42, 1-7; Is 49, 1-6; Is 50, 4-9.

18 Son los textos de Gv 12, 1-11; Gv 13, 21-33, 36-38; Mt 26, 14-25.

Señor muerto- enterrado-resucitado), que se inicia a la medianoche de ese día, cuando se inaugura el viernes.

Ese día inicialmente en la Iglesia primitiva fue diseñado en la única celebración de la mañana a la reconciliación de los penitentes,¹⁹ pero más tarde el Jueves Santo se enfrentará a la connotación de un día en que con su liturgia sirve como preludio a todo el Triduo Santo, recurriendo principalmente a la memoria la cena del Señor —que se recuerda en la liturgia vespertina— y con la adición de una celebración para la bendición de los santos óleos (de los catecúmenos, de los enfermos y del sagrado crisma), que se utilizarán para los sacramentos en la vigilia de Pascua.

Figura 3
La bendición y consagración de los óleos sagrados (Pont. Rom. III, 47)



Foto: D. Giacobelli.

Este rito de la consagración de los óleos por lo general se inserta en una liturgia de la mañana del Jueves Santo; fue colocado en ese día a ser el último momento libre de la liturgia antes del Triduo Santo, aunque por su naturaleza

19 A través de un ritual maravilloso descrito por Guéranger, P. (1959, I, 699-703).

pertenezca a la celebración de la entera temporada de Pascua, y no necesariamente a la Semana Santa.

Es la celebración de la noche del jueves, en su configuración actual, que recurre a una dramatización por haber transpuesto el rito llamado *mandatum*, es decir “el lavatorio de los pies”, actualmente realizado después de la liturgia de la palabra y cerca del inicio de la liturgia eucarística de la *Missa in coena Domini*, en la que también se enfatiza el deber cristiano de cuidar de los pobres, que son destinatarios de las ofrendas recogidas en esta celebración.

El uso de la *lotio peduum*, inicialmente típica de las comunidades monásticas, luego pasará a la liturgia episcopal y sólo con la reforma de Pío XII de 1955 se colocará en la liturgia de cada iglesia, parroquial o no. El gesto ritual es seguido significativamente por el texto del famoso himno *Ubi caritas et amor*—expresión que proviene del epistulario paulino— que, cantado en el momento de la presentación de los dones, reanuda a los orígenes evangélicos el gesto ritual del lavatorio y aclara la intención con expresa exhortación, que los sentimientos reflejan concretamente en la colección de donativos para los pobres.

En el rito ambrosiano de la diócesis de Milán el “lavatorio de los pies” no es particularmente importante, de manera que se puede colocar generalmente o en una liturgia en sí mismo por la tarde que precede a la misa de vísperas o al principio de esta última, pero casi reducido a la forma de un rito privado, en lugar de dejar libre el espacio a la centralidad de la memoria de la institución de la Eucaristía en la celebración de la tarde-noche.

Junto a la escenificación del “lavatorio de los pies”, hay que recordar otros dos ritos de la celebración de ese día. En primer lugar, la preservación de las especies eucarísticas en un lugar preparado especialmente para alojarlos, que hoy en día es un hecho cotidiano, pero que estaba en la Iglesia primitiva como algo excepcional. El uso de la conservación después de la celebración de la sola especie del pan (y ni siquiera el vino, por obvias razones de practicidad) será un efecto de la defensa del sacramento eucarístico que se inició después de la disputa nominalista sobre el misterio de la transustanciación eucarística y, además, como consecuencia de la enseñanza del Concilio tridentino contra la posición ideológica de la Reforma de Lutero.²⁰ La práctica de llevar el Papa en la procesión al final de la celebración el pan

20 Hay que considerar, a este respecto, la creación de tabernáculos llamativos en los altares de las iglesias, de procesiones eucarísticas, de las custodias o las capillas destinadas específicamente para el culto del cuerpo eucarístico de Cristo (guardada en la mayoría de épocas anteriores en la sacristía o en pequeños nichos laterales del presbiterio), y por fin el uso de la bendición eucarística.

eucarístico en una copa, es decir un cáliz grande —en el que el simbolismo muy fuerte de la edad media verá representado la imagen de una tumba— se asegurará de que este rito (nacido exclusivamente por razones prácticas, con el fin de retener para el día siguiente —día carente de rito de consagración de las especies eucarísticas— la cantidad suficiente de hostias para permitir a los fieles a comunicarse nuevamente) se compare con el evento histórico de *la traducción a la tumba del cuerpo de Cristo*, así de darle al lugar donde se guarda el pan eucarístico el título erróneo de “sepulcro” o “monumento”.²¹ La piedad popular entonces ha enriquecido ese lugar con adornos —sobre todo en el pasado más inmediato— para sugerir dicha identificación (flores, velas encendidas, trigo u otro cereal germinado, tabernáculo con forma de urna o sepulcro), si bien es evidente que esta interpretación tenga que ser rechazada enteramente en el plan es lógico y es litúrgico como la celebración del Jueves Santo que se lleva a cabo antes de la conmemoración de la muerte del Señor y, por lo tanto, no puede en modo anacrónico referirse a lo que aún no ha sucedido y que forma parte del momento litúrgico del día siguiente.

Queda por mencionar un último rito propio de la liturgia del Jueves Santo, al cual el corriente orden ritual le reserva un lugar de todo modo residual.²² Esto es la *altarium denudatio*, la que se debería iniciar inmediatamente después de la conclusión de la deposición del pan eucarístico en la custodia, aunque el misal se limite a recomendar que esto se hace en un “momento adecuado” junto con la *velatio* de las cruces en la iglesia, y sin incluir otras indicaciones ni explicaciones de los rasgos rituales específicos.

Inspirado por el hecho práctico de quitar el paño del altar al final de cada celebración, el acto de despojar a los altares fue interpretado alegóricamente en

21 El traslado, que en realidad se lleva a cabo con una procesión acompañada por el canto de himnos eucarísticos —el más famoso es el *Pange lingua gloriosi* atribuido a Santo Tomás de Aquino— y con los signos de la solemnidad externa, no tiene en la liturgia del día siguiente una procesión correspondiente para el retorno de las especies eucarísticas en el templo o el altar mayor donde se celebra el rito.

22 En realidad, hay al menos otros dos ritos: el enmudecimiento del sonido de las campanas y la eliminación del agua bendita de las fuentes de la iglesia. El significado del primer gesto se recoge de manera intuitiva, ya que, después del canto del *Gloria in excelsis* de la celebración del Jueves Santo, las campanas no suenan hasta el comienzo del canto del mismo himno cantado en la vigilia de Pascua. El segundo es evidentemente, pero menos intuitivamente, también conectado a la noche de Pascua, cuando después de la bendición de la fuente bautismal y la aspersión de los fieles se vuelve a llenar las fuentes de entrada con el agua recién bendita. Sin embargo, el ritual de llenar las fuentes no encuentra su contrapartida en un ritual de vaciarlos oficialmente en la liturgia de la tarde del Jueves Santo.

esta circunstancia específica como un recordatorio del momento en que Cristo fue despojado de sus vestiduras. Independientemente de este exceso interpretativo, sin duda el gesto ritual se caracteriza hoy por una comprensión de referencia de preparación de la sobriedad del siguiente día litúrgico. La anterior estructura de la liturgia del Jueves Santo, a diferencia del ordenamiento litúrgico actual, iba prestando especial atención a este ritual. Mandaba el misal anterior en primer lugar que el celebrante, que regresaba a la sacristía deponiendo las vestimentas blancas, junto con el ayudante diácono, y llevando la estola morada, se colocará entonces ante el altar mayor con todos los ministros y entonará la antifona tomada del salmo 21: *Dividunt sibi vestimenta mea, et de veste mea mittunt sortem*, con su salmo recitado por el clero presente, mientras que cura y diácono seguían despojando los altares de cada ornamento festivo, excepto, por supuesto, el altar que contiene el sacramento para la adoración. Después de haber repetido el ritual de la antifona, los ministros se retiraban a la sacristía.

En la revisión actual del ritual podría haber sido dedicado más a este momento —sin duda más breve y de menor importancia, pero no de menor carga didáctica— la atención, por ejemplo, invitando a los fieles a participar especialmente si el altar en el que se coloca el sacramento es en una capilla separada de la nave de la iglesia. Se presume, por otro lado, que el clero pueda y deba ser protagonista, por ejemplo con el uso limitado a esos momentos de llevar las vestiduras litúrgicas del color del día siguiente (dejando las blancas y poniéndose el rojo en lugar del morado como ocurría en la vieja liturgia) constituyendo como una pista prodrómica con el fin de vincular el gesto de cambiar el color de las vestimentas con la inauguración —a partir desde la media noche— del tiempo de la pasión²³.

Isidoro di Siviglia también da fe de una *ablutio altarium*, plantas y vasos sagrados del templo —probable ritualización de una preocupación práctica para limpiar los lugares sagrados para la fiesta— que luego se interpretará en un sentido alegórico por ejemplo en el uso de la Basílica Vaticana de limpiar ritualmente el altar con agua y vino (agua y vino simbólicamente corresponden al agua y a la sangre derramados desde el lado de Cristo, de los cuales el evangelista San Juan comenta en su evangelio): *Hinc est quod eodem die altaria templique parietes et pavimenta lavantur, vasaque purificantur, quae sunt Domino consecrata*.

23 La rúbrica litúrgica del misal, en su *editio tertia* latina, se limita a repetir en sustancia como en la edición anterior del misal romano y en el *Caeremoniale episcoporum* actualmente en uso: *Tempore opportuno denudatur altare [...]*: cfr. *Caeremoniale Episcoporum*, (MCMLXXXV): n. 310.

El mismo autor también añade una referencia a la consagración en el mismo día del crisma, simbólicamente en referencia al gesto de María, que unos días antes de Pascua ungió los pies de Cristo.²⁴

d. La liturgia del Viernes Santo, definido actualmente *feria sexta in passione Domini*, se caracteriza por tres núcleos rituales básicos: la liturgia de la palabra con el anuncio de la pasión del Señor (en este día siempre se proclama la versión del evangelista San Juan), seguido por una larga oración que acompaña la penitencia física de estar de rodillas; al final sigue la adoración de la cruz, enriquecida por himnos y *responsoria* —así como gestos de tradición pietista— y, finalmente, la comunión eucarística de ministros y fieles.

Inspirado por la mayor sencillez y austeridad, la celebración del Viernes Santo es acompañada por el ayuno extralitúrgico y otras formas de penitencia inspirados en la tradición popular de los distintos lugares. Se celebra a la novena hora (sino viene más cómodo en otro momento o por otros motivos) para recordar el momento de la muerte de Cristo y se extiende generalmente en ritos penitenciales de origen popular (*Vía Crucis*, procesiones de los misterios etc.), que, por ejemplo, en la liturgia ambrosiana de Milán se enlazan más tarde con una magra y sencilla celebración casi al comienzo de la noche, llamado “del entierro del Señor”. Esta celebración —que en realidad está constituida sólo por lecturas, salmos y la proclamación de los pocos versos del pasaje del Evangelio que recuerdan a la colocación de Cristo en la tumba— es un tiempo de adoración con el que deberán concluirse todos los momentos de oración común en la tarde del Viernes Santo, casi que se desea adjuntar también las prácticas devocionales extralitúrgicas a la celebración oficial del Triduo.

En el pasado destacaba mucho por su importancia una celebración coral del oficio sagrado por parte de los clérigos (sobre todo canónigos de catedrales o colegiales), cuando también presidía una gran mayoría de fieles para escuchar una homilía muy larga —de tres horas más o menos— destinada para preparar el momento ritual de la conmemoración de la muerte del Señor.

Conocido popularmente como “horas de agonía” o “predica de pasión”, el largo sermón en algunos lugares terminaba con una entrada procesional en el templo de la imagen de la Virgen Dolorosa, llegando hasta el púlpito donde el predicador le pedía que se acercara para entregarle simbólicamente en las manos de la imagen mariana un Cristo crucificado.

24 Isidoro de Sevilla, *De ecclesiasticis officiis*, I, 29, 2 en Migne, J. P. (1844-1855) 63: 746.

El clero celebraba con la presencia de los fieles un oficio muy temprano por la mañana, llamado *officium tenebrarum*; durante ese oficio, entre otros rituales, destacaba un apagado en sucesión progresiva de las velas de la iglesia; la última vela encendida no se apagaba, sino se ocultaba detrás del altar. Después, a la conmemoración del *emisit spiritum* los sacros ministros tenían que realizar una dramatización para representar el terremoto que se acompañó a la muerte de Cristo. Los clérigos presentes en el coro tenían que azotar con los tacones de los zapatos el tablón de madera donde estaban sentados para simular el ruido que se produce durante los terremotos más fuertes, antes de revisar la aparición por detrás del altar de la vela fue encendida, como una profecía de la resurrección del Señor.

La liturgia de este día fue inicialmente en occidente constituido por la única liturgia de la palabra, a la que se añadió —probablemente importada de un papa de origen oriental— una *adoratio Crucis* (posteriormente enriquecida en algunos lugares por una *depositio Crucis*) y sólo mucho más tarde la liturgia se reunió con el rito de la comunión, creando así la necesidad de almacenar el día antes el pan eucarístico.

La liturgia actual de la tarde del Viernes Santo fue y se llama tradicionalmente por el pueblo “misa desordenada”, nombrada así por su notable ritual excepcional con respecto a la liturgia ordinaria de las celebraciones diarias. Se abre con un gesto dramático de postración de los ministros sagrados con el rostro en el suelo (gesto que tiene su paralelismo en los ritos de las ordenaciones a las órdenes sagradas y profesiones religiosas o bendiciones de abades), con el que se pretende enseñar la consternación de Iglesia por la muerte del Señor. Es en este caso se trata de un gesto interpretativo y no alegórico, ya que no se refiere a los acontecimientos de la historia sagrada, sino que expresa el sentimiento que informa toda la celebración de ese día.

La estructura actual del rito, como ya se ha mencionado, es bastante similar a la del rito anterior utilizado en la Iglesia latina. La proclamación litúrgica de textos de la sagrada escritura implica la lectura del cuarto himno del siervo de Jahvé, elaborado a partir del texto de Isaías; sigue el comentario neotestamentario que consiste en un pasaje de la carta a los Hebreos y el anuncio del texto de la pasión, siempre en la versión de San Juan evangelista.²⁵

Después se encuentra una larga oración llamada *oratio universalis* —ya que recoge trascendentales intenciones de oración— que es acompañada por el gesto

25 Los textos son, además de la larga historia de la pasión: Is 52,13 - 53,12; Eb 4,14-16; 5,7-9.

penitencial de ponerse de rodillas, gesto omitido en la antigüedad en el momento de las oraciones *pro perfidis Judaeis* y *pro paganis* para evitar parecerse a ellos en gesto de arrodillarse sólo para burlarse del Señor.²⁶

A la oración universal sigue la adoración de la cruz; el misal en la actualidad sugiere la posibilidad de utilizar un sistema de un doble esquema: la primera forma (la revelación progresiva o por etapas de la imagen cubierta por una tela del Cristo crucificado, que en el antiguo ritual también se acompañaba con el ascenso estacional de los grados del altar) se reanuda a la disciplina litúrgica anterior en la que se manifiesta claramente la intención escénica para construir una espera emocional de la contemplación de toda la imagen revelada; el segundo esquema (una entrada de la cruz que procede en una procesión por la nave del templo siendo ya descubierta del inicio del rito) se considera en relación con la procesión del cirio en el comienzo de la celebración vighilar de Pascua para sugerir la continuidad entre los dos símbolos (Cristo crucificado-Cristo resucitado).

El libro litúrgico predice que en este momento los fieles puedan moverse de sus asientos a demostrar con un gesto (por lo general un beso o una genuflexión) su adoración del Cristo crucificado, momento en el que se escuchan cantando —bueno podrían o deberían escucharse— principalmente dos textos que conservan una belleza inigualable. En primer lugar, el himno de Venanzio Fortunato, *Pange lingua gloriosi* (que no debe confundirse con el de Santo Tomás de Aquino cantado en la noche anterior, durante la traducción al altar del repositorio de las especies eucarísticas) y luego una serie de versos intercalados con *responsoria*, llamados *Improperia* o “gemidos del Salvador en la cruz”, en los que se encuentran incluso algunos versos de canto en griego antiguo, signo de la marcada antigüedad de estos textos.

e. El sábado santo no tiene signos litúrgicos particulares y, a excepción de la recitación del oficio coral, donde eso ocurre, no hay rituales particulares, excepto la tradición del ayuno extralitúrgico a continuación de lo del día anterior y la observancia del silencio, que es una manera de expectativa y contemplación de la resurrección de Cristo yacente en la tumba. Un núcleo ritual muy simple está preparado por el *Ordo initiationis cristianae adultorum*, rito que inserta a la mañana del sábado santo algunos rituales —incluyendo la unción con el óleo de los catecúmenos— en preparación de los sacramentos que serán celebrados en la vigilia de Pascua, durante la liturgia de la víspera.²⁷

26 Por ejemplo Mt 27, 27-31 y textos paralelos.

27 *Ordo initiationis cristianae adultorum* (1972).

f. La liturgia de la Vigilia de Pascua es al mismo tiempo último rito del Tri-duo sagrado y la primera de las celebraciones de Pascua.

Conviene hacer referencia brevemente a ese rito de *vigilia* que es “madre” de cada *vigilia* litúrgica y el modelo ejemplar del corazón de cualquier otra celebración de la liturgia cristiana, que merece un estudio de propio.

Durante siglos por razones evidentes de naturaleza práctica, la *vigilia Paschatis* llegó a ser erróneamente colocada al mediodía del sábado santo. Después de las intervenciones en materia litúrgica de Pío XII y de Juan XXIII, la disciplina litúrgica actual sanciona su regreso en el medio de la noche, recomendando que no termine el rito antes del comienzo del domingo.

La liturgia de la *vigilia* de Pascua está constituido por cuatro momentos rituales que en secuencia son: 1. El rito de la luz, con la bendición y la introducción en la iglesia de la grande vela encendida, es decir el cirio pascual, con los ritos que están conectados; 2. La liturgia de la palabra, que es un tiempo largo para que los fieles puedan escuchar (y entender la conexión existente entre sombra profética judaica y novedad del anuncio cristiano) la lectura de los siete textos del Antiguo Testamento hasta cuando se llegue a la entonación antes del *Gloria in excelsis* y luego del *Aleluya* (abolida durante la Cuaresma) y al anuncio del evangelio de la resurrección del Señor; 3. La liturgia de ritos bautismales, con la prevalencia de los dos símbolos de fuego y agua; 4. Liturgia eucarística, en la que participan por primera vez los nuevos bautizados.

Esta celebración, como es evidente, merece por sus prioridades y centralidad litúrgicas una atención muy particular; sin embargo, la reforma litúrgica del que fue objeto se la ha purgado de muchas referencias puramente ceremoniales y en este rito, quizás más que en cualquier otra celebración de la Semana Santa, ha vuelto a centrar el enfoque claramente simbólico, en detrimento de todas las formas de alegoría o representación.

Basta pensar, uno para todos, a la falta de referencia al uso de desvelar las imágenes —cubiertas anteriormente en la quinta semana de Cuaresma— durante el canto del *Gloria in excelsis* durante la *vigilia* de Pascua. En el pasado, cuando el misal advertía *et pulsantur campanae [...] ac discooperiuntur imagines*,²⁸ en general eso se practicaba con la imagen de Cristo resucitado, colocada en el altar mayor, pronto descubierta y llenada de incienso para casi conseguir una especie de efecto

28 Ordo Hebdomadae Sanctae instauratus. Editio iuxta typicam vaticanam, (1956, p. 141).

escénico de la resurrección que, de acuerdo con los principios generales que guían la reforma litúrgica post-conciliar, se ha querido sin duda evitar cuidadosamente.

Análisis simbólico

El análisis de algunos elementos simbólicos que específicamente caracterizan a la liturgia de la Semana Santa, para capturar su intención didáctica y educativa, siempre precisa una referencia a la naturaleza de la liturgia y su principal objetivo.

La liturgia tiene el objetivo básico de introducir a los fieles a comprender las verdades de la fe contenida en sus ritos, de manera que se nutra en profundidad el espíritu de los fieles, a través del uso también de herramientas simbólicas que requieren experiencias sensibles, con el fin de que no permanezcan en un plan aséptico de cerebralidad. Así se comprende por qué la liturgia generalmente utiliza no solo palabras y conceptos, sino gestos, sonidos, objetos, comportamientos que requieren una inmersión en las facultades visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles para que la persona plenamente participe en el rito sagrado, *corpore et anima*.

Así también se explica, por ejemplo, en la apertura de la celebración de la Semana Santa, el sentido de la participación de los fieles en la procesión inaugural del rito eucarístico del domingo de ramos. Generalmente la procesión de la liturgia está reservada sólo a los ministros, pero en esta circunstancia se amplía la participación de todos los fieles, que son llamados a representar con su participación física la presencia de la gente de Jerusalén que ha dado la bienvenida al Señor.

Pero esta no es la única excepcionalidad del rito de este domingo, que también es bien conocido por su evidencia y que en verdad no es único, debido a que hay otras ocasiones en las que esto ocurre (pensar, sólo para ejemplificar, la procesión que inaugura la celebración de la Candelaria). Se acompaña de otro elemento simbólico que realmente permanece único en el curso del año litúrgico, ya que en ninguna otra circunstancia festiva del año se repite. La norma del Misal manda: “[...] seguidamente el acólito u otro ministro que porta la cruz adornada con ramos o palmas según las costumbres del lugar, en medio de dos ministros con velas encendidas”.²⁹

29 *Missale Romanum. Editio typica altera* (1983). Así en la edición del misal en castellano, al día del domingo de ramos. El *Caeremoniale Episcoporum*, (MCMLXXXV): n. 270 explica adecuadamente: “[...] *deinde acolythus deferens crucem, ramis palmarum ornatam iuxta locorum consuetudinem* [...]”.

Es una prescripción que tiene como objetivo no sólo inculcar en los que miran a esa cruz adornada un sentimiento de alegría debido a la consideración de la circunstancia festiva, sino que también constituye una especie de presagio del fin del tiempo de la pasión que se abre con la celebración, casi recuerda que el pasaje por el tormento de la cruz es, sin embargo, la vía para la victoria y triunfo.

La costumbre de decorar la cruz con ramas de palmas también tiene como objetivo crear un vibrante paralelo con el árbol de la sabiduría, o del conocimiento del bien y del mal en el jardín del Edén, a cuyos pies se consumió el pecado original, el pecado que el sacrificio de Cristo en la cruz eliminara para siempre. Recuerdan todo los versos escritos para la liturgia del Viernes Santo por Venanzio Fortunato:

*Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis,
nulla talem silva profert flore, fronde, germine,
dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens.
Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera,
et rigor lentescat ille quem dedit nativitas,
ut superni membra regis mite tendas stipite*³⁰.

Por otra parte, si bien es cierto que la cruz es uno de los símbolos centrales de la celebración de todas las temporadas litúrgicas, ya que nunca se retira del altar —si no fuera por el culto del Viernes Santo— es igualmente cierto que es en Semana Santa el momento de su glorificación más completa, siendo objeto directo de la adoración verdadera, que pretende claramente ser el culto no de un madero, sino del misterio de la redención realizada por Cristo a través del sacrificio en la cruz.

Para completar aún más hay que señalar que la liturgia del domingo de ramos también utiliza un color que no es exactamente típico de otras circunstancias festivas del rito romano. De hecho, con la excepción de que no se trate de recuerdos de santos apóstoles, evangelistas o mártires —generalmente se celebran con el rango litúrgico de celebración festiva— hay que considerar que el color de las celebraciones festivas en el rito romano es blanco; pero el Domingo de Ramos es el color rojo de las vestimentas y de otros ornamentos litúrgicos que intenta llamar a los fieles a la consideración de que esa celebración, aunque con un tono festivo, sin embargo, introduce a un tiempo de pasión. Eso también está confirmado por la elección del rojo en el orden litúrgico del día de Viernes Santo (y en la fiesta de

30 El texto completo se encuentra en el *Missale Romanum*, en parte ritual de la liturgia del Viernes Santo.

la exaltación de la Santa Cruz, el 14 de septiembre), omitiendo el morado para su referencia a la liturgia funeral.

Una breve mención merece la tradición de las iglesias del norte de África que en seguida pasó en España —evidentemente un uso que nace de una necesidad de carácter higiénico— que fue la imposición al Domingo de Ramos de otro nombre, o sea *capitilavium* o *capitalavium*, lo que resulta del hecho de que en ese día se lavaban las cabezas de los niños que serían bautizados en la vigilia de Pascua, porque no se presentaran a dichos ritos en condiciones indecentes como consecuencia de la celebración de la penitencia corporal vivida durante la Cuaresma.³¹

Figura 4
El regreso de los penitentes (Pont. Rom. III, 24)



Foto: D. Giacobelli.

Otro elemento interesante, evidentemente, que tiene el objetivo de la educación cristiana de los fieles es la re-proposición —según la tradición del evan-

31 [...] *Vulgus ideo eum diem capitilavium vocant, quia tunc moris est lavandi capita infantium qui ungenti sunt, ne forte observatione quadragesimae sordidata ad unctionem accederent*: Isidoro de Sevilla, *De ecclesiasticis officiis*, I, 28, 2 en Migne, J. P. (1844-1855) 63: 745-746.

gelio de San Juan— del *mandatum* (es decir el mandamiento del amor cristiano) con el ritual del “lavatorio de los pies”, que se coloca actualmente en la liturgia de la tarde del Jueves Santo. El rito latino es suficientemente sobrio y tiene como objetivo poner de relieve, con énfasis sugerido por el canto que acompaña inmediatamente después del lavatorio la procesión de los donativos para los pobres, cual sea la intención de ese gesto litúrgico, es decir la intención de explicar que solo la obediencia al mandamiento del amor fraterno es el fruto y el signo de la autenticidad de la vida cristiana.

El rito del lavatorio se origina en la tradición de las comunidades monásticas más antiguas, pero pronto entró en el uso común de las iglesias. Certificado como obligatorio para los obispos y sacerdotes en este día hacia sus sometidos desde el tiempo del Concilio de Toledo en 694, el ritual se extiende a la iglesia romana y más tarde a otras iglesias (Righetti, M., 1946, II, 154-155).

A diferencia de la norma del Misal romano que se limita a sugerir la pocas y escasas indicaciones para el ritual —a celebrarse sólo si se considera apropiado— la intención educativa y didáctica es más expresada en la liturgia mozárabe, que proporciona, sin embargo, que el rito del lavatorio de los pies se lleve a cabo después de la final de la celebración de la tarde del Jueves Santo, y no durante, también al terminar del despojo del altar, un rito que también se acompaña de una procesión de clérigos con velas encendidas y cantando oraciones apropiadas.

El rito del lavatorio de los pies no prevé la presencia de los fieles; de hecho, el misal mozárabe requiere que tal rito se lleva a cabo en un atrio externo a la nave de la iglesia *clausis ostiis et laicis omnibus foras eiectis* (Missale Hispano-Mozarabicum, 1991, 342).

En preparación para el cumplimiento del rito, el misal indica algunos versos responsoriales que tienen como objetivo que los ministros se pongan en roles rituales de reciprocidad. Los sacerdotes en la apariencia de los apóstoles cantan: *Bone Magister, lava me a facinore meo, et a peccato meo munda me*, mientras que el obispo —como Cristo— contesta: *Si ego, Dominus et Magister vester, lavi pedes vestros, et vos debétis altérius lavare*. Después de completar el canto de los responsorios, el misal indica que el obispo lava los pies de los clérigos, los seca y los besa, y mientras tanto cada uno de los clérigos besa la cabeza del obispo que está lavando sus pies. Después de lavar los pies de todos, a su vez, uno de los presentes lavará los pies del obispo, mientras que todos los presentes uno por uno se mueven para besarle las manos y los pies; y el obispo, por su parte, seguirá besando a cambio la cabeza de cada uno. Siguen algunas oraciones y luego se inserta una norma muy

extraña, la naturaleza de la cual sería difícil de analizar. Es una ley litúrgica que pero tiene por objeto la regulación de un acto no litúrgico. De hecho, mientras que atenúa el precepto con *si fieri potest*, el ritual mozárabe establece que todos los presentes se reunirán poco después para cenar juntos como hermanos, antes de regresar a sus casas.

Que una norma litúrgica llega tan lejos es un claro signo de la carga de exhortación de este ritual que pretende desplegar sus efectos más allá del espacio y del tiempo puramente litúrgico, para afectar significativamente la vida del clero.

Una concreta reliquia de esa tradición había permanecido en la costumbre romana, que duró hasta el pontificado de Pío IX, después de lo cual por razones relacionadas con la unificación de Italia ya no fue permitido al Papa salir del Vaticano, hasta la conciliación entre el Estado italiano y la Santa Sede en 1929. Después de la celebración de las vísperas del Jueves Santo, el Papa para perpetuar fuera de la liturgia el sentido de esta fraternidad iba a la Basílica de San Gregorio al Celio, donde sirvió la comida a trece pobres, que lo esperaban en uno de los templetos del complejo monástico. Este ritual fue un recordatorio de la costumbre de San Gregorio Magno, que todos los días sirvió en la mesa de doce pobres. Se dice que un día a la mesa se sentó o un ángel o el mismo Señor y por lo tanto los sucesores Papas se llevaron a honrar la memoria de esta señal milagrosa sirviendo en la mesa de no más doce, sino trece pobres.

Una nota no propiamente litúrgica, sino el resultado de la tradición popular de las regiones del sur de la península italiana, es la que sugiere uno de estilo preciso y propio para el adorno del altar donde se guarda la Eucaristía en la noche del Jueves Santo. Los fieles preparan para el inicio de la Cuaresma unos cuantos envases (una vez se trataba de platos de metal cubiertos con esmalte en su mayoría blancos) en la que poner semillas de cereales (trigo o cebada por lo general) que se cultivan en lugares oscuros, para que el tono del color perviviera, manteniéndose un verde muy claro. En la mañana del Jueves Santo estos envases decorados con flores y cintas de colores se traen a la iglesia —por lo general los niños acompañados de adultos que explican el significado de este gesto— y se colocan delante del altar en la capilla o donde aguardará el sacramento. Es probable que esta práctica ha nacido con la intención de crear una especie de césped para recordar el huerto de Getsemaní o el huerto de la tumba del Cristo, pero puede que se trate de una costumbre con origen aún más antiguo, por ejemplo, en las tradiciones paganas asociadas con ritos propiciatorios, coincidiendo generalmente la Pascua y la Semana Santa con la temporada de primavera.

Figura 5
La rehabilitación de los penitentes (Pont. Rom. III, 30)



Foto: D. Giacobelli.

Se debe recordar que con el inicio de la jornada del Viernes Santo —después de la medianoche del jueves— también comienza el tiempo de ayuno penitencial, prescrito como un precepto legal obligatoria del can. 1251 del código actual, siendo una obligación sancionada por la ley canónica en este día y el día del miércoles de ceniza. Sobre el ayuno, su significado penitencial y sobre su fin educativo no hace faltan que se diga mucho, si no mencionar que, a pesar de tratarse de una práctica vivida a lado del rito puramente litúrgico, el ayuno está estrechamente relacionado con la liturgia, ya que tiene como objetivo educar a los fieles a privarse voluntariamente un bien necesario como el alimento material, pero no a renunciar a la comida espiritual, que no falta el Viernes Santo.

Incluso el ritual vespertino de la celebración de la pasión del Señor conserva algunos elementos rituales de menor importancia, los cuales a pesar de su importancia secundaria, tienen una fuerza didáctica muy significativa.

Se debe tener en cuenta en primer lugar la disposición propuesta por el *Cæremoniale episcoporum*, núm. 322, en relación con el gesto que el obispo cele-

bra en la liturgia de la adoración de la Cruz, cuando se presenta ante de la imagen del crucificado sin casulla y sin zapatos:

Ad adorationem Crucis, Episcopus depositis mitra, casula et pro opportunitate calceis, detecto capite, accedit primus, genuflectit ante Crucem, ipsam osculatur, et postea revertitur ad cathedram, ubi calceamenta et casulam reassumit et sedet sine mitra (Caeremoniale Episcoporum, MCMLXXXV, n. 322).

Es obvio que el hecho de despojarse de los ornamentos litúrgicos está destinado para representar —esta vez no con la adición, sino con el sustraer un símbolo— la condición indigna de todos los creyentes (aunque se trate de un obispo) ante el misterio del sacrificio del Señor. Es al fin una manera de conseguir por el medio de un símbolo una manifestación de empobrecimiento exterior que quiere representar la situación de completa nulidad que prevalece en la humanidad creyente cuando se ponga por delante del gesto de la entrega total de sí mismo del Señor Jesús en la cruz.

La disposición debe leerse *in unum* con lo indicado poco antes, el núm. 315 a, en el que se indican cuáles son las prendas para ser utilizados por el obispo de esta celebración. El rito romano establece que el obispo no utilice el báculo pastoral y lleve una mitra sencilla, sin piedras ni bordados de oro, y que también se quite el anillo obispal: *Episcopus mitra simplici, non tamen anulo et baculo, utitur [...]*.

El gesto simbólico que se relaciona con quitarse el anillo es relevante de una manera muy particular, porque, a pesar de la sencillez de este gesto que se cumple en la sacristía, es un ritual que se inserta *pleno jure* en el marco de la celebración más grande de ese día. Generalmente los obispos interpretan la norma litúrgica con un sentido más amplio, es decir que observan la disposición como si fuera válida no sólo para momento litúrgico, sino para todo el día del Viernes Santo así que reasume el anillo al sábado. El gesto de quitarse el anillo se puede leer y se comprende mucho más claramente en comparación con la fórmula litúrgica con la que se entrega el anillo en el día de la ordenación episcopal al nuevo obispo ordenado. En ese texto se advierte el nuevo obispo del significado que ese signo episcopal constituye —como se tratara de una alianza, de un anillo de boda— siendo un *fidei signaculum*, dada como un recordatorio constante de la obligación de defender “con fe sin mancha y con la pureza de la vida” la Iglesia, llamada la *novia de Dios*³². Es, por lo tanto, muy obvio que este ensere obispal es bastante

32 Esta interpretación es el resultado de la mística medieval, iluminado por la interpretación alegórica del Cantar de los Cantares. En este sentido, un famoso autor de esta interpretación es San Bernardo de Clairvaux, que la repite casi siempre en los encierros de sus 86 *Sermones*

diferente de cualquier otra insignia puramente honorífica, lo que podría ser un anillo de doctorado o de un canónigo. Para el obispo es la constante referencia a un esfuerzo similar al adoptado por la pareja durante la celebración de la boda, casi se podría idealmente reemplazar la anterior con la fórmula del intercambio de anillos de boda.³³ No por casualidad, a veces se refieren al obispo/*alter Christus* con el nombre de *sponsus Ecclesiae*.

El acto de quitarse el anillo para todo el día de Viernes Santo no es, obviamente, el rechazo del deber “conyugal” entre el obispo y la Iglesia, sino una representación simbólica de la condición de la misma Iglesia, que aparece ese día bajo la apariencia de la viuda, debido al fallecimiento de su marido, el Cristo, del cual el obispo encarna el papel visible.

Conclusiones

La riqueza simbólica y educativa de la Semana Santa no puede, por supuesto, estar contenida de manera exhaustiva en tan pocas páginas. La primera manera para conocerla es claramente tomar parte en los ritos y vivirlos para captar aspectos, invitaciones e ilusiones que, de lo contrario, nunca serían parte de la experiencia de crecimiento humano y espiritual. Pero, por qué no se quedan sólo como resultado de incluso una reflexión correcta llevada a cabo también sobre la base de consideraciones científicamente justificadas, los símbolos que salpican los ritos de la liturgia de Semana Santa requieren ser tan conocidos, pero no menos que encontrados en la intensidad de la celebración de la comunidad cristiana. Debido a que sólo en ese contexto litúrgico es correcto hablar de verdadero “encuentro”; pararse en un primer nivel de enfoque es un riesgo: se confina la riqueza simbólica de la liturgia en el plan restringido de los conocimientos teóricos. Eso sería así como tener la receta y el proceso para hacer un buen postre sin saber a qué sabe por no tenerlo ni siquiera probado.

La liturgia de la Semana Santa —y toda la liturgia de la Iglesia en general— tiene como objetivo hacer precisamente esto: no sólo educar y formar a los

in Cantica canticorum, con lo que quiere indicar simbólicamente la relación entre Cristo y la Iglesia como la relación entre *sponsus* y *sponsa*.

33 El texto que acompaña a la entrega de anillo —como ocurre en el rito de bendición del abad y en la bendición de la abadesa— recuerda el tema de la fidelidad y, por lo tanto, se refiere a una dimensión conyugal, la que permite entender correctamente el significado de esa insignia y que recuerda una vez más la tarea de conducir y amar cuidadosamente la comunidad monástica. Véanse, en este sentido, los rituales litúrgicos correspondientes.

cristianos, sino empujarlos a ser verdaderamente tal en la existencia concreta y cotidiana. Aquí, entonces, y en este sentido podemos hablar propiamente de un propósito educativo de la liturgia. Y aunque este fin de enseñanza esté sujeto al fin principal, propio e inmediato del culto cristiano, no se puede negar que este propósito es una parte importante de la misma liturgia y que, sin ser capaz de predominar, hace que la liturgia se muestre también como una obra verdadera de enseñanza y educación.

Así enseña Cipriano Vagaggini:

[...] Se podría decir que la eficacia de toda la liturgia, así como la leyenda, proviene del hecho de que, en lugar de “enseñar”, da vida a la doctrina. Sin pretender que una verdadera participación en la acción litúrgica implique necesariamente un conocimiento y una experiencia adecuadamente mística de las cosas divinas —en el sentido en el que hablan los escritores espirituales de la vida espiritual— es innegable que la liturgia se dirige a una comunicación y penetración de las cosas divinas a través de una experiencia más que sólo conceptual. Ahora, sabemos que la eficacia vital de la penetración experimental es muy superior a la de una comunicación meramente conceptual. Por lo tanto considerado, la liturgia aparece el camino principal de la Iglesia para penetrar vitalmente su visión del mundo entre los fieles, incluso si, en su pleno conjunto, es un medio de conocimiento de la doctrina menos directo de la enseñanza, conceptualmente menos preciso y menos intelectual de otras herramientas que utiliza rutinariamente el magisterio de la Iglesia. Se entiende medio principal en el sentido de que es un medio vital, eficaz, más continuo, más intuitivo y penetrante, el más popular y universal (Vagaggini, C., 1965, 485).

Una nota final. Cada forma ritual es al mismo tiempo no sólo un medio para crear una afiliación, es decir para introducir nuevos miembros en una comunidad, sino también la herramienta para preservar y fortalecer la misma. Este axioma tiene hallazgos evidentes en cualquier análisis realizado sobre cualquier muestra antropológica que esté socialmente organizada también en el ámbito religioso.

El rito se convierte, en primer lugar, en un medio para establecer la entrada, el acceso, la adhesión a una membresía específica. Los miembros de una comunidad, de un grupo, de un partido no pertenecen si previamente no se han introducido y si no han pasado por la experiencia de adhesión que, a pesar de que es un hecho cognitivo antes y luego ético (entiendo, estoy convencido y, por lo tanto, decido unirme y actuar en consecuencia). Esa afiliación se realiza con un evento que se vuelve hacia el exterior constatable, especialmente cuando se realiza en un gesto ritual. Pero, aún más, ninguno puede permanecer en una condición de membresía si no sigue manifestando dicha adhesión, lo que requiere también hacer uso de un código de comportamiento compuesto de lenguajes verbales y no

verbales que permitan el reconocimiento e identificación, sobre todo con y entre de sus compañeros. Y dicho código comportamental sólo puede ser un rito, en el más amplio sentido de la expresión.

Por lo tanto, la liturgia de la Semana Santa —que se materializa con rituales— no sólo cumple el primero de los aspectos mencionados anteriormente. Por supuesto, es la liturgia el lecho original donde nació la adhesión a la fe cristiana y no puede ser de otra manera. Sin embargo, cuando uno empezó con ser cristiano, inicia una membresía que no se considera algo exclusivamente o limitadamente religioso, ya que el concepto de “cristianismo” es un concepto mucho más amplio de lo que se refiere a la profesión de la fe cristiana. Convertirse en cristiano significa formar parte de un evento históricamente innegable que involucró a los siglos y a generaciones de hombres y mujeres que compartieron no sólo la fe, sino también el pensamiento, la cultura, las formas de expresión, los códigos de comportamiento en las más diversas áreas del mundo.

La Semana Santa con su liturgia continúa en la actualidad, a través de todas sus formas de expresión, para cumplir con esta segunda tarea, más grande: guardar la adhesión a la cristiandad (entendiéndola no solo como comunidad de fe cristiana) mediante la educación de las generaciones que se suceden en el tiempo y el espacio para el conocimiento y la preservación de esa que con razón que podría llamarse “cultura cristiana”.

Bibliografía

- Beatrice, P. F. (1983). *La lavanda dei piedi. Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane*. Bibliotheca Ephemerides Liturgicae. Subsidia, 28.
- Bergamini, A. (1979). *I tre giorni della Pasqua. Catechesi litúrgica del Triduo pasquale*. Bologna: Dehoniane.
- Berti, G. (1957). *La Settimana santa. Commento storico, dogmatico e pastorale al nuovo Ordo*. Milano: Opera della regalità.
- Bonaccorso, G. (2001). *Il rito e l'altro. La liturgia come tempo, linguaggio e azione*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Boyer, P. (1993). *Cognitive aspects of religious symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bouyer, L. (1964). *Il rito e l'uomo*. Brescia: Morcelliana.
- Buttitta, A. (1996). *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio.
- Caeremoniale Episcoporum, ex Decreto Sacrosancti OEcumenici Concilii Vaticani II instauratum, auctoritate Joannis Pauli II promulgatum. Editio typica, (MCMLXXXV). Città del Vaticano: Typis Poliglottis Vaticanis.

- Cantalamesa, R. (1978). *La Pasqua nella Chiesa antica*. Torino: Sei.
- Casel, O. (1966). *Il mistero del culto cristiano*. Torino: Borla.
- Catechismus Catholicae Ecclesiae (1992). Città del Vaticano: Typis Poliglottis Vaticanis.
- Cavagnoli, G. (2015). La celebrazione liturgica sorgente educativa per chi la presiede. *Rivista di pastorale liturgica*, 3, 21-28.
- Congregazione per il Culto divino e la Disciplina dei sacramenti (2002). *Direttorio su pietà popolare e liturgia*. Città del Vaticano: Typis Poliglottis Vaticanis.
- Dei, F. & Simonicca, A. (1998). *Simbolo e teoria nell'antropologia religiosa*. Lecce: Argo.
- de Echeverría, L. (1973). *Oficios de Semana Santa*. Salamanca: Junta de Capilla de la Universidad de Salamanca.
- de Echeverría, L. (1980). *Triduo sacro en rito hispano antiguo o mozárabe*. Salamanca: Junta de Capilla de la Universidad de Salamanca.
- Eliade, M. (1967). *Il sacro e il profano*. Torino: Boringhieri.
- Fabietti, U. (2014). *Elementi di antropologia culturale*. Milano: Mondadori.
- Gastaldelli, F. (1987). *Opera omnia di San Bernardo*. Roma: Città Nuova editrice.
- Grillo, A. (2015). I riti educano? *Rivista di pastorale liturgica*, 3, 9-13.
- Guéranger, P. (1959). *L'année liturgique*. Edizione italiana I-II. Alba: Edizioni Paoline.
- Izard, M. & Smith, P. (1988). *La funzione simbolica*. Palermo: Sellerio.
- La Fontaine, J. (1985). *Initiation*. Manchester: Manchester University Press.
- Lukken, G. (1994). *Per visibilia ad invisibilia. Anthropological, Theological, and Semiotics Studies on the Liturgy and the Sacraments*. Kampen: Pharos.
- Maraval, P. (1982). *Égérie. Journal de voyage (Itinéraire)*. Sources chrétiennes, 296.
- Maggioni, C. (2005). *Eucarestia. Il sigillo sul cuore della sposa*. Milano: Edizioni Paoline.
- Magrassi, M. (1978). *Cristo ieri, oggi e sempre. La pedagogia della Chiesa-madre nell'anno liturgico*. Bari: Ecumenica Editrice.
- Marsili, S. (1968). Il "Triduo sacro" e il "Giovedì santo": due momenti del Mistero Pasquale. *Rivista Liturgica*, 55, 21-37.
- Martinelli, L. (2016). *Le forme del sacro. La performance nel rito latino*. Brescia: Cavinato Editore International.
- Maurice-Denis Boulet, N. (1955). Le dimanche des Rameaux. *Maison Dieux*, 41, 16-33.
- Migne, J. P. (1844-1855). *Patrologiae cursus completus sive bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, Doctorum scriptorumque ecclesiasticorum*. Paris: in via dicta D'Amboise, prope portam Lutetiae Parisiorum vulgo D'Enfer nominatam.
- Missale Romanum. Editio typica altera, (1983). Città del Vaticano: Typis Poliglottis Vaticanis.
- Missale Hispano-Mozarabicum (1983). Barcelona: Credograf, S.A.
- Mohrmann, C. (1962). Le conflit pascal au II^e siècle. Note philologique. *Vigiliae Christianae*, 16, 154-171.
- Nocent, A. (1974). Il significato del Triduo pasquale alla luce della storia. *Rivista Liturgica*, 61, 196-205.
- _____ (1975-1977). *Célébrer Jésus-Christ. L'année liturgique*. Paris: Éditions universitaires.

- _____ (2015). Il triduo pasquale e la settimana santa. In: Anamnesis. *Introduzione storico-teologica alla Liturgia. L'anno liturgico: storia, teologia e celebrazione*, 6 (pp. 93-123). Genova: Marietti.
- Nuenheuser, B. (1975). Il Mistero pasquale “culmen et fons” dell’anno litúrgico. *Rivista Liturgica*, 63, 151-174.
- _____ (1977). *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*. Roma: Edizioni Liturgiche.
- Ordo Hebdomadae Sanctae instauratus. Editio iuxta typicam vaticanam (1956). Mediolani: Daverio.
- Ordo Initiationis Christiane Adultorum (1972). Città del Vaticano: Typis Poliglotis Vaticanis.
- Peri, V. (1976). La data della Pasqua. Nota sull’origne e lo sviluppo della questione pasquale tra le chiese cristiane. *Vetera Christianorum*, 13, 319-348.
- Righetti, M. (1946). *Storia liturgica*. III. Ancora: Milano.
- Sirboni, S. (1999). *Il linguaggio simbolico della liturgia: i segni che manifestano e alimentano la fede*. Roma: San Paolo Edizioni.
- Stella, P. (1968). Il Triduo sacro nella pietà popolare italiana del Sette e Ottocento. *Rivista Liturgica*, 55, 68-83.
- Tambiah, S. J. (1995). *Rituali e cultura*. Bologna: Il Mulino.
- Terrin, A. N. (1988). *Leiturgia. Dimensione fenomenologica e aspetti semiotici*. Brescia: Morcelliana.
- Turner, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino
- _____ (1993). *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino.
- Vagaggini, C. (1965). *Il senso teologico della liturgia*. Roma: Edizioni Paoline, jc
- Woolfenden, G. (2003). *La oración diaria en la España cristiana: estudio del oficio mozárabe*. Salamanca: Ediciones Cristiandad.

Nota: Las imágenes son tomadas de Pontificale Romanum Summorum Pontificum jussu editum et a Benedicto XIV Pont. Max. recognitum et castigatum. III. Romae: Typis Reverendae Camerae Apostolicae MDCCCXLVIII.

Parte 2
**La Semana Santa, valores educativos
de una tradición**

La importancia educativa de la Semana Santa en la sociedad contemporánea

José Alberto Ortiz Carmona¹

Resumen

En la actualidad, muchas de las personas que acuden tanto a los desfiles procesionales como a los distintos cultos de las Hermandades y Cofradías sufren un proceso indirecto de educación en valores tanto iconográficos como religiosos. Gran parte ellos saben reconocer a los protagonistas de las distintas escenas de la Pasión, distinguir a los numerosos santos e incluso leer a la perfección los distintos programas iconográficos que copan altares, capillas o cartelas. Nada de esto sería llamativo si nos remontásemos varios siglos atrás, cuando educación y religión caminaban indisolublemente de la mano y el magisterio residía, casi por unanimidad, en la figura del sacerdote. Desde lo alto del púlpito dispensaban al respetable numerosos sermones que permitían a los fieles leer visualmente —recordemos que muchos de ellos eran analfabetos— sin ningún tipo de dificultad todo los personajes y elementos propios de la religión católica. Hoy día no disfrutamos de la conversación propia de siglos pasados, donde el elemento religioso centralizaba todas las cuestiones de la vida. En plena vorágine secularizadora resulta interesante la labor realizada por las Hermandades y Cofradías en la educación religiosa e iconográfica de un sesgo más o menos importante de la sociedad. No hay que olvidar que la Semana Santa es un foco de atracción para personas de distinta índole, desde personas doctas en materia de arte y religión a personas totalmente parcas en esas disciplinas, e incluso resulta llamativo que concite a su alrededor a personas de diferentes religiones y creencias. En definitiva vamos a realizar un acercamiento a la importancia del mundo de la Semana Santa en la educación no formal de valores iconográficos y religiosos en pleno siglo XXI.

Palabras clave: Semana Santa, educación informal, siglo XXI, cultura visual, iconografía.

Introducción

Supongamos que en un aula de un tamaño considerable se sientan, ordenadamente, personas de distintas edades, mentalidades, ideologías y estudios, individuos representativos en mayor o menor medida de la sociedad andaluza. Impacientemente aguardan a que les entreguen el manojito de hojas, único y principal motivo que les ha llevado a estar ahí sentados. Van a ser sometidos a una encuesta que tiene como principal objetivo el analizar qué nivel de profundidad tienen en el campo de la cultura visual y la iconografía religiosa. La primera pregunta es tan simple como certera y precisa ¿Se considera usted cofrade? La respuesta, sea cual sea, no será vinculante para que el encuestado continúe con la realización del test hasta el finalizarlo todo íntegramente.

1 Universidad de Málaga. josealbertortiz@outlook.es

En este caso hablamos de una situación hipotética, a pesar de lo cual estamos convencidos que de haberse realizado, los resultados obtenidos por las personas que contestaron afirmativamente a la cuestión serían sorprendentes, pues sus conocimientos en materia de arte e iconografía religiosa se situarán muy por encima de la media. Este hecho será debido, fundamentalmente, a la gran cantidad de contenidos que son consumidos diariamente por estos, ya sea de forma directa o indirecta, ya en el descanso del trabajo o en la comodidad del sofá tras una ardua jornada laboral. El contexto actual pone a la mano de cualquiera, gracias a que Internet, las redes sociales y, en última instancia como elemento unificador, la cultura visual, bombardean continuamente al consumidor/espectador con numerosas imágenes, noticias, tuits, publicaciones o artículos que hacen que éste caiga presa de toda una serie de códigos y signos que les servirán, de manera indirecta, para conocer y reconocer los distintos elementos culturales e iconográficos que componen la inmensidad del mundo cofrade.

En el presente capítulo intentaremos poner de manifiesto la importancia que la Semana Santa y su mundo viene adquiriendo desde hace tiempo en el enriquecimiento y la alfabetización cultural de un determinado sector de la población que vive, con mayor o menor intensidad, la fiesta dentro del marco de la sociedad contemporánea al amparo de una cultura donde prima el aparato visual. Cientos de miles de personas han sido receptores, de una u otra forma, de una cantidad ingente de contenidos relacionados con el mundo de la cultura y el arte en general, y de la iconografía religiosa en particular. Códigos artísticos y culturales que, sin ni siquiera reflexionar sobre ellos, posteriormente pasarán a reconocer cuando los vean subidos a los pasos, en diminutas cartelas o sirviendo de elemento de decoración de altares de iglesias o de cultos.

Arte, religión y educación

A pesar de que el germen de la Semana Santa se podría rastrear en la plenitud del medioevo, lo cierto es que hablamos de una celebración de estirpe eminentemente barroca, pues será en la plenitud de la Edad Moderna cuando, al amparo del contexto social y religioso de la época (Maravall, 1995), alcanzará sus características más reconocibles. Su carácter poliédrico le ha servido para ir evolucionando a la par que las sociedades, lo que ha hecho que, tras siglos de ritos y celebraciones, siga considerándose una de las fiestas con más salud de todas las que en la actualidad se suceden en España.

De igual forma también la fiesta paralitúrgica de la Semana Santa tiene un carácter integrador y globalizador, pues sirve como instrumento de cohesión social

habida cuenta de que aún entre sus participantes y espectadores a personas de toda condición social, económica, sexual, cultural, racial e incluso de cualquier religión.

La condición de herramienta por y para la propagación cultural será otra de las características más importantes que la fiesta trae consigo. Igualmente la Semana Santa posee, al amparo de la posmodernidad y la cultura visual, la condición de medio educador de la sociedad. Hablar de la Semana Santa en España y más concretamente en Andalucía² es hacerlo de uno de los referentes principales de la identidad cultural (Moreno Navarro, 2000). Con cierto grado de verdad es posible que algunos de los lectores piensen que, al tener la Semana Santa un componente eminentemente religioso, el nivel de cultura, arte e iconografía de todos aquellos que forman parte de la misma —ya sea de forma activa o pasiva— va a venir determinado por su propia condición de católicos. Esta aseveración habría que ponerla en cuarentena, pues como bien pusiera de manifiesto el profesor Caro Baroja, “otro vicio moderno es el de dar una única interpretación, una explicación totalitaria, a cualquier hecho” (1995).

Al llegar la Semana Santa todos somos testigos, en cualquiera de los informativos, de imágenes como la que vemos aquí (Figura 1). En este caso se trata de la salida de Ntro. Padre Jesús Cautivo de Málaga, una de las imágenes cristíferas que más devoción arrastra en toda la geografía española. Si la observamos podemos ver toda una marea humana que espera para ver salir al que los malagueños consideran como el “Señor de Málaga”. Reflexionando en torno a la imagen en concreto nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Viven todas esas personas sus creencias con la misma intensidad? Obviamente la respuesta parece tan obvia como evidente, pues es posible que no todos viva la fiesta de la misma forma. Si vamos un poco más lejos, quizás resulte un tanto pretencioso pensar que todos los que aparecen en la fotografía formen parte de la Iglesia Católica, ya sea de forma directa o indirecta, ya sean practicantes o no.

2 Aunque el presente artículo utilice como marco geográfico toda España, lo cierto es que es en Andalucía donde la fiesta ha alcanzado una significación más profunda con la identidad social y cultural de la población, por lo que gran parte de nuestras reflexiones tendrán como referencia la comunidad andaluza.

Figura 1
Salida de Ntro. Padre Jesús Cautivo desde su casa
hermandad en la Semana Santa de 2013



Foto: Diario Sur.

Este fenómeno ya lo puso en evidencia el catedrático de antropología Isidoro Moreno, pues rebajar la importancia de la fiesta hasta considerarla como una manifestación pública de religiosidad popular o incluso como un mero instrumento de alienación de las conciencias sociales en pos de una reafirmación de la Iglesia Católica es caer, de forma gruesa, en un reduccionismo compulsivo (Moreno Navarro, 2000, p. 200). Pues al reflexionar en torno a la Semana Santa lo hacemos de uno de los elementos más importantes de todos aquellos que forman parte de la identidad propia de España en general y de Andalucía en particular. Su importancia es tal que ha conseguido convertirse en un referente cultural desligado de las creencias de aquellos que participan en ella o, sencillamente, la viven desde las aceras, relativizando así su condición de fiesta religiosa (Moreno Navarro, 2000, p. 200). Relativizar su condición de fiesta religiosa y se ha convertido en un referente cultural no ligado de forma única a ser o no creyente, a ser o no practicante, e incluso a ser agnóstico.

¿Cómo es la religión en la España de hoy?

Al establecer un distanciamiento entre religión y Semana Santa lo hacemos partiendo de la base de que pensamos que no todos los que consumen la fiesta lo hacen desde una perspectiva netamente católica. Sin duda esto lo hacemos amparándonos en que la sociedad española vive actualmente una de las olas de secularización más fuertes de su historia, habida cuenta de que se están produciendo unos descensos estadísticos de gran importancia tanto en personas que practican de forma activa la religión católica como un paulatino aumento de aquellas que prefieren vivir su vida al margen de lo puramente religioso.

Si observamos detenidamente los datos que nos aportan las gráficas del CIS en cuanto al porcentaje de personas que se definen como católicas, tenemos que en el año 2004 el 79% de las personas encuestadas se declaran a sí mismos como pertenecientes, de forma activa o pasiva, a la doctrina católica. Los últimos datos publicados no son muy halagüeños para la institución de la Iglesia Católica, pues en las estadísticas de enero del pasado año 2015 observamos cómo un 69,3% de los encuestados se declara católico, por lo que vemos un descenso de más de 10 puntos en algo más que una década.

De igual forma hemos acudido también al CIS para observar el porcentaje de españoles que acuden a misa “nunca o casi nunca”, dato significativo para conocer la implicación que estos tienen con la doctrina católica, pues no hay que olvidar que el acervo cultural español, de clara estirpe cristiana, ha tendido a considerar el bautismo como una parte natural de la cotidianidad del individuo. Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que un porcentaje representativo de las personas católicas en España han sido bautizadas más como parte de una ceremonia cultural y social que como parte de un rito de iniciación a la religión católica. En la gráfica se observa igualmente un crecimiento paulatino de personas que o no acuden o lo hacen con nula asiduidad a misa, pues si en 2004 se situaba en menos del 50% de la población española, los datos del pasado enero de 2015 ya se sitúa casi en un 61%, por lo que de igual forma observamos otro ascenso de más de 10 puntos en algo más de una década, elementos significativos de la situación que actualmente vive España.

Los gráficos no hacen sino atestiguar una situación que se viene dando en España a lo largo de hace más de un siglo, el proceso secularizador. Según el profesor Pérez-Argote Poveda, podemos rastrear tres lógicas sociales interrelacionadas que hacen que en España se esté dando este proceso de forma paulatina (Pérez-Argote Poveda, 2007, p. 66). Por un lado está la lógica secularización de las con-

ciencias al amparo de los sucesivos cambios en la mentalidad de las personas. Esto ha traído consigo el segundo de los aspectos, la fuerte laicización de la Sociedad y del Estado. En último lugar nos encontramos con una quiebra de la homogeneidad cultural producida, fundamentalmente, por los procesos migratorios que se han dado durante el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos del presente.

De igual forma también se establecen tres tandas u oleadas de secularización que han sacudido fuertemente los cimientos de la religiosidad católica en España. La primera de ellas desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil española. La segunda desde la década de 1960 hasta 1990, y una última que empezaría en la década de los noventa y estaría todavía sucediendo (Pérez-Argote Poveda, 2007, pp. 65-66).

Como decíamos, la primera de las oleadas secularizadoras duró desde el fin del siglo XIX hasta la Guerra Civil. El principal caldo de cultivo para que se diese este proceso fue la resistencia prolongada —y trágica— de la Iglesia Católica a las formas modernas de la vida económica y política, lo que provocó que emergieran con fuerza importantes movimientos secularizadores representados, fundamentalmente, por corrientes intelectuales y políticas propias de la modernidad. Estas corrientes trajeron consigo el progresivo aumento de las libertades de pensamiento, fundamentalmente dentro de las élites urbanas de las grandes ciudades. De igual forma se sucedió una paulatina implantación de ideas socialistas, comunistas y anarquistas entre la clase más trabajadora, lo que finalmente produjo una primera oleada de carácter ferviente y virulento contra el ente religioso en general y la Iglesia Católica en particular. Este fenómeno represivo contra las ideologías religiosas se ha venido denominando como anticlericalismo (Pérez-Argote Poveda, 2007, pp. 66-68).

Observamos un ejemplo de este clima secularizador y anticlerical en la publicación de una de las obras de literatura más influyentes de su tiempo, se trata de la novela *Electra*, de Benito Pérez Galdós. En dos días se vendieron más de 10 000 ejemplares en toda España, y fue conocida por popularizar corrientes anticlericales. La obra fue tildada por el propio autor como un “llamamiento a la juventud española para que se uniera a la batalla contra el clericalismo” (Carr, 1979, p. 446).

Para encontrar la segunda oleada tendremos que adelantarnos más de veinte años en el tiempo, hasta la década de 1960. Sin duda el franquismo y su represión inicial supuso un freno para estas ideologías contrarias a la religión oficial del Estado, sin embargo, tras la persecución inicial se pasó a un período de pérdida de presión paulatina ante ideologías distintas. El inicio de esta segunda corriente secularizadora es coincidente con el comienzo y despegue del consumo de masas, y se trata de un proceso que, por contra a lo que sucedió en la primera, no se mues-

tra contrario o beligerante ante la Iglesia, sino más bien de forma desinteresada. De esta forma podríamos decir que se trata tanto de una auténtica ruptura con la religión y la Iglesia como de una pérdida de interés hacia ellas, habida cuenta del gran aumento de católicos no practicantes que se produce en este período. Así pues, hasta el inicio de la década de 1990 nos encontramos con una separación exponencial de las directrices de la iglesia, un abandono de la práctica —aunque no de la creencia en Dios— así como una despreocupación progresiva por la intromisión de los postulados católicos en la cotidianidad (Pérez-Argote Poveda, 2007, pp. 68-75).

Desde la segunda a la tercera oleada se establece un solapamiento, pues se produce el inicio de una cuando todavía no se ha dado el óbice de la anterior. A partir de la década de 1990 arranca lo que se ha venido denominando el cambio generacional, lo que permite explicar el despertar de este nuevo proceso. Al contrario de lo que sucedió en las anteriores, ahora se observa que crecen de forma importante los indiferentes, los agnósticos y los ateos. No hay ni oposición ni desinterés, ni ataques virulentos ni pérdida de importancia, sino que existe un alejamiento y una total ignorancia³ con respecto a la religión y a la Iglesia. Ante este fenómeno, que viene de la mano de la quiebra de la heterogeneidad cultural que España tuvo en décadas pasadas, podría producir el fenómeno que los sociólogos han denominado una *exculturación* (Hervieu Léger, 2003), esto es, el proceso mediante el cual la cultura va perdiendo sus raíces, en nuestro caso, católicas. Sin lugar a dudas fruto de la mezcla racial y cultural que existe en España en la actualidad (Pérez-Argote Poveda, 2007, pp. 75-78).

La religión en las aulas

Una vez constatado la fuerte secularización que vive la sociedad española del momento, podemos establecer un distanciamiento entre el conocimiento adquirido por los consumidores de Semana Santa y la cultura que a estos se le presupone únicamente mediante el hecho de suponer que estos forman parte, activa o pasivamente, de un movimiento religioso. Tal y como hemos visto, gran parte de la población española muestra un enorme desinterés por las cuestiones de iglesia, lo que sin lugar a dudas afecta de manera directa a su “educación” religiosa.⁴

3 Hablamos en todo caso de una ignorancia en el sentido de absoluto desconocimiento del tema, en ningún caso de personas que carecen de conocimientos por falta de cultura.

4 Aunque ya hemos puesto de manifiesto que no todos los participantes de la fiesta son católicos, seguimos ahondando en esta materia para constatar nuestra premisa inicial.

Hablando de educación, igualmente se podría presuponer que un alto número de personas que consumen/asisten/participan de la fiesta han adquirido sus conocimientos en materia cultural y artística directamente en la escuela de manera formal y reglada. Aun teniendo en cuenta que los programas didácticos de las asignaturas de Religión Católica que se imparten en las aulas de los centros públicos españoles⁵ se centran mucho más en la enseñanza de valores que en elementos propios del arte católico, lo cierto es que de manera indirecta el alumno sí que podría recibir ciertos conocimientos que en un futuro podrían ayudarle a diferenciar, por ejemplo, al arcángel san Miguel del arcángel Rafael por sus atributos.

Lo primero que hay que poner de manifiesto es la sobreprotección que la última reforma de la Ley de Educación, la conocida como LOMCE o *Ley Wert*, hace de la asignatura de religión, puesto que, además de ser de oferta obligatoria para todos los centros, favorece el que los alumnos se inscriban en ella gracias a que se han incluido dentro del currículo del alumno⁶ lo que sin duda acrecentará al propio alumnado —fundamentalmente de E.S.O. y Bachillerato— a matricularse, habida cuenta de que es una materia mucho menos exigente que otras.

Aun así resulta necesario hacer un poco de historia en el asunto y ver si el proceso secularizador que ha vivido la población española ha tenido su repercusión en las aulas. Si tenemos en cuenta las estadísticas que el propio Ministerio de Educación y Ciencia hace públicas anualmente, observamos que frente a un 18,31% de los alumnos que no cursaban religión en Educación Primaria en centros públicos en el curso escolar 1998/99, en el pasado curso 2013/14⁷ lo hacen el 38,38% del total de alumnos matriculados, lo que supone una subida de más de 20 puntos.

Así mismo, frente al 37,05% de alumnos que no cursaban religión en E.S.O. en centros públicos en el curso escolar 1998/99, en el pasado curso 2013/14 lo hacen el 63,34% del total de alumnos matriculados, siendo en este caso una subida de más de 26 puntos. De igual forma, frente al 56,59% de alumnos que no cursaban religión en Bachillerato en centros públicos en el curso escolar 2001/02, en el

5 Vamos a centrar nuestro estudio en los centros públicos, pues la gran parte de los centros de enseñanza privada y concertada que se disemina a lo largo del país tienen relación de forma directa o indirecta con el estamento religioso.

6 España. Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. Artículo 91, punto 3. Boletín Oficial del Estado, 10 de diciembre de 2013, nº 285, p. 97908.

7 Utilizamos los datos de este curso al ser estos los últimos que están disponibles para consultar en la propia web del MEC.

pasado curso 2013/14 lo hacen el 78% del total de alumnos matriculados, estableciendo de esta forma una subida de casi 22 puntos en algo más de una década.

Estos datos constatan de manera irrefutable que la asignatura de religión está perdiendo cada vez más adeptos, por lo que definitivamente la secularización sí ha llegado a las aulas, estableciéndose de esta forma una “analfabetización” de la sociedad española de menor edad, mucha de la cual es en la actualidad consumidora activa del mundo de la Semana Santa.

Hemos partido de la premisa de que gran parte del público espectador de la Semana Santa —así como de los personajes que participan directamente en la fiesta— conoce y reconoce distintos códigos y signos que forman parte de la celebración. El desligamiento de la Semana Santa del germen eminentemente religioso así como la progresiva secularización que se está produciendo en España y que está teniendo su reflejo directo en las aulas, nos lleva a pensar que son las propias cofradías las que crean y difunden de forma directa una serie de contenidos que llegan al espectador en forma de educación informal, produciéndose de esta forma un proceso de alfabetización del individuo contemporáneo gracias, fundamentalmente, a la sociedad eminentemente visual en la que nos encontramos.

Partiendo de las premisas del profesor Trilla, vamos a establecer la diferenciación de los tres tipos de educación de la siguiente forma (Trilla Bernet, 1993):

- Educación formal: Instituciones y medios de formación y enseñanza ubicados en la estructura educativa graduada, jerarquizada y oficializada.
- Educación no formal: Conjunto de instituciones y medios educativos intenciones y con objetivos definidos que no forman parte del sistema de enseñanza formal.
- Educación informal: Conjunto de procesos y factores que generan efectos educativos *sin haber estado expresamente configurados a tal fin*.⁸

Una vez aclaradas las diferencias entre los conceptos que dividen en tres grandes bloques el proceso de aprendizaje, pensamos que los distintos elementos que emanan directamente del mundo de la Semana Santa se podrían ubicar dentro del tercero de los puntos, el de la educación informal, puesto que la gran mayoría de las cuestiones que son difundidas y dispersadas por los distintos canales de divulgación del mundo cofrade no presentan abierta y decididamente un fin educacional, sino más bien un carácter noticiario e informativo. De esta forma

8 La cursiva es nuestra.

nos encontramos que, bien de forma directa o de forma indirecta, continuamente se establece un diálogo educativo entre público lector/espectador y Semana Santa, cuyos resultados traen consigo la implantación en los primeros de una serie de signos formales e iconográficos que provienen de los segundos, lo que en última instancia consigue que se establezca una total connivencia entre lo que es mostrado y lo que es comprendido, entre lo que se ve y lo que se conoce y comprende.

Docere, delectare et movere: Del púlpito a la calle

Una vez elaborado un estado de la cuestión sobre la sociedad, contemporánea y secularizada, que cohabita diariamente con la fiesta, es momento de establecer una exégesis que nos sirva para reafirmar nuestra prístina idea que ponía en relación la importancia que la Semana Santa tiene en la sociedad actual a nivel educativo. Siempre partiendo de que hoy día vivimos en una sociedad que, por su condición indiferente y secular, se encuentra en mayor medida totalmente distanciada de todo tipo de cuestiones iconográficas, culturales y artísticas relacionadas con la Iglesia Católica, sobre todo si estableciésemos una comparativa con sociedades de siglos pasados donde el peso del estamento eclesiástico marcaba el devenir ya no solo de las cuestiones educativas, sino también de la vida diaria en toda su cotidianidad.

Y para comprender la situación que ocupan hoy día las hermandades, cofradías y medios de comunicación relacionados con estas, qué mejor que conocer cómo funcionaban las vías educativas en el pasado, para así establecer el parangón que nos permita reafirmarnos en nuestra postura. Como bien decíamos páginas atrás la fiesta paralitúrgica de la Semana Santa obtuvo un crecimiento desorbitado al amparo de la Edad Moderna, concretamente tras la realización del Concilio de Trento (1551-1563), en el período conocido como Reforma Católica,⁹ donde se produjo una autoafirmación por parte de la Iglesia Católica de todos sus postulados (Jedin, 1987).

Un decreto, el promulgado tras la sesión XXV del concilio tridentino, no supuso más que la última y definitiva legitimación del uso de las imágenes religiosas con unos fines claramente dirigidos a canalizar la piedad popular a través de las mismas. Esta situación suscitó la creación de una literatura artística postridentina mediante la cual se establecieron de manera directa una e infinitas directrices sobre lo que debía ser el “nuevo arte oficial”, un arte dirigido a unas masas que se encontraban más ávidas que nunca de mostrar su fe de forma desorbitada.

9 Por nuestra parte preferimos utilizar el término “Reforma Católica”, distinguido por H. Jedin del habitual de “Contrarreforma”, puesto que entendemos de la misma forma que este autor que, aunque son procesos homogéneos, son también independientes el uno del otro.

De esta forma, será a partir de la Reforma Católica —y de toda la literatura artística que surge de manera transversal al Concilio de Trento— cuando el arte religioso comenzará a buscar en la obra lo que en latín se conoce con el nombre de *docere, delectare et movere*, postulados que serán cruciales a la hora de entender e interpretar la nueva relación que desde ese momento se iba a establecer entre obra y espectador. Así pues, la licitud de una imagen se podía medir según las capacidades que ésta tuviese para enseñar (*docere*), persuadir (*delectare*) y conmover (*movere*).

Este último concepto, tal y como su propio nombre indica, pretendía hacer visible lo invisible, es decir, que todo aquel espectador que viese una imagen sagrada pusiera en marcha de forma irrefrenable toda una serie de resortes psicológicos que produjesen en su interior una infinidad de sentimientos devocionales hacia la misma, logrando de esta forma una empatía emocional entre la obra de arte y el espectador que fijaba sus ojos en ella.

Pero la obra no sólo debe provocar una aflicción en aquel que la mirase, sino que también debía servir como elemento que estableciese una clara diferenciación entre el mundo terrenal y el celestial. Así la pieza artística necesitaba tanto convencer como implicar al espectador, el cual en ningún momento debía permanecer pasivo ante la magnificencia de lo que veía. A la par que una ignición de los sentidos, debía provocar de forma rotunda un shock, un zarandeo emocional que consiguiera abrir los ojos del alma para que todo aquel que clavase sus ojos en ella no permaneciese ajeno a lo que miraba.

Hemos dejado de forma consciente el primero de los conceptos enunciados en último lugar, pues será éste el que más nos interese en nuestro artículo. Este precepto era el que permitía que en última instancia se produjese una legitimación de la imagen como recurso didáctico. Sin lugar a dudas era un concepto de una importancia capital para los intereses de la Iglesia Católica, que depositaba gran parte de su confianza en el poder que las imágenes poseían como herramientas al servicio de la difusión del dogma católico (Freededberg, 2010). Así pues, las imágenes servían a los predicadores para enseñar a un pueblo en gran parte iletrado y analfabeto todos y cada uno de los códigos históricos, culturales, artísticos e iconográficos que servían de piedra angular al catolicismo, mediante los cuales estos podían conocer y reconocer las distintas imágenes que poblaban los altares de las iglesias, y que pudieran experimentar por sí mismos una piedad desmedida que conseguía tanto conmoverlos como persuadirlos de cuáles eran los senderos que debían seguir para ganar un lugar dentro del reino de los cielos.

Como hemos visto con anterioridad, el uso de imágenes religiosas quedó afirmado de forma rotunda tras la promulgación y difusión de las actas del Concilio de Trento en 1564, lo que supuso el caldo de cultivo para que artistas y tratadistas recomendasen de forma totalmente abierta el uso de las mismas. Una muestra de ello lo podemos observar en uno de los tratados artísticos más influyentes de la historia de España, el célebre *Arte de la Pintura* escrito por el pintor y tratadista Francisco Pacheco, en su interior el autor recoge sus impresiones con relación a este tema mostrándose totalmente a favor de su uso como medio educador, aduciendo a su favor que si “la lengua habla a los oídos, la pintura habla a los ojos; mucho más persuade la pintura que la oración”¹⁰ (Pacheco, 1990, p. 580).

Pero no sólo serán los artistas y teóricos los que promuevan y legitimen con sus obras el apoyo fundamental de las imágenes, sino que incluso será el propio estamento oficial el que recomiende de forma abierta y decididamente el uso de recursos visuales para así comprender de una forma más certera y precisa todos sus postulados. Veamos un par de ejemplos¹¹ que ponen de manifiesto la importancia que las imágenes tuvieron a nivel educativo en la plenitud de la Edad Moderna. El primero de ellos nos sitúa en el último cuarto del siglo XVII, justo en 1678, cuando el predicador jesuita Martín de Naja dijo abiertamente que “ay grande diferencia entre el Crucifixo oído y el Crucifixo visto, porque el predicado entra por los oídos y el visto por los ojos, y el objeto que entra por los ojos mueve más poderosamente...¹²”. Esta opinión tan certera la podemos ver igual en las crónicas del famoso lusitano Antonio de Vieira, que cuenta como en una ocasión vio a:

Un predicador predicando la Pasión; llega al Pretorio de Pilatos [...] córrase en este punto una cortina, aparece la Imagen del Ecce-Homo y veis aquí a todos postrados por tierra, veis aquí a todos herirse los pechos, aquí las lágrimas. [...] todo lo que descubrió aquella cortina había dicho el predicador. Pues si entonces no hizo estruendo alguno ¿Cómo ahora tanto? Porque antes era Ecce-Homo oído y ahora es Ecce-Homo visto. La relación entre el Padre Predicador entraba por los oídos, la representación de aquella figura por los ojos¹³.

10 Molano escribió esta cita en su *De Historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusum Libri quator*. Nosotros la recogemos a través de la cita de Francisco Pacheco (1990).

11 Ambos ejemplos vienen referenciados y localizadas sus fuentes primarias en: Gutiérrez de Ceballos, A. (1990).

12 *El Misionero Perfecto. Deducido de la vida, virtudes y misiones del Venerable y apostólico predicador padre Jerónimo López, de la Compañía de Jesús...*, Libro V, cap. 20, Zaragoza: 1678, pp. 564-665.

13 *Del V.P. Antonio de Vieira, de la Compañía de Jesús. Todos sus sermones y obras diferentes que de su original Portugués se han traducido en Castellano*. Tomo I, Barcelona: 1752, pp. 97-98.

Como podemos observar, la importancia que adquiere el soporte físico en el fenómeno educativo de la época se vuelve crucial, puesto que resulta más cercano para el espectador, más inteligible para un pueblo que, como hemos comentado anteriormente, era en su mayoría analfabeto.¹⁴

La lógica evolución de las conciencias y mentalidades en el devenir de los tiempos terminó, debido fundamentalmente a la pérdida de poder de la Iglesia Católica en la cotidianidad de las personas, por dar al traste con la educación desde el púlpito. Este proceso trajo consigo una paulatina pérdida de conocimientos por parte de gran parte de la sociedad de materias relacionadas con el arte y la religión, y no será hasta las últimas décadas del siglo XX, con el resurgir de las hermandades y cofradías, cuando éstas tomen el testigo y se configuren como entidades educativas de la cultura religiosa a nivel visual e iconográfico, ocurriendo un trasvase educativo desde sus inicios en el púlpito hasta su final en la calle, donde las cofradías encuentran su verdadera razón de ser.

Será en este punto cuando surjan toda una serie de conocimientos que tienen su epicentro en el fenómeno cofradiero, y que encuentran en la sociedad de la información el clima contextual perfecto para dispersar y difundir toda una serie de contenidos específicos con una rapidez pasmosa y a un número de personas difícilmente igualable en otros períodos. Ya no es el fiel el que se acerca a la iglesia para ser educado, sino que, de forma indirecta aprehende toda una serie de conocimientos específicos, lo que lleva en última instancia a que un grupo considerable de personas, sin necesidad de formación específica en religión y arte, conozca y reconozca los códigos iconográficos y visuales de la cultura religiosa relacionada con la Semana Santa.

Semana Santa, cultura e iconografía

La Semana Santa es un crisol de cultura e iconografía al servicio de un fin concreto, el de mostrar al espectador la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. En torno a esta finalidad se desarrollan los diversos elementos constituyentes de la fiesta, desde las propias imágenes religiosas realizadas en madera por imagineros, hasta los pasos de plata cincelados por las experimentadas manos de orfebres o los mantos y palios realizados con esmero por los distintos bordadores que se dispersan por toda la geografía española.

14 Aunque durante la Edad Moderna se produjese un acercamiento entre el pueblo iletrado y la cultura, lo cierto es que gran parte de la población seguía siendo analfabeta, para ahondar en este tema véase: Sierra, L. (2002).

Como podemos ver, son toda una serie de elementos propios de una fiesta que se insertan de forma inherente dentro de unos determinados contextos históricos, como también de unos estilos artísticos que les proporcionan un carácter único y diferenciado. Como enunciamos anteriormente, que la Semana Santa cree y propague una contundente variedad de contenidos, y que estos sirvan para educar de manera indirecta la cultura visual e iconográfica de sus participantes, la hace ser, sin lugar a dudas, uno de los elementos educativos de mayor interés en cuanto a las materias propias de la religiosidad cristiana que existen en la actualidad. De esta forma, tal y como apuntábamos líneas atrás, la fiesta ha conseguido que un gran número de personas sin formación específica en Historia del Arte hayan conseguido, a través de las fuentes de información que surgen de la Semana Santa y su mundo circundante, unos conocimientos más propios de la educación formal.

Es posible que una de las primeras cuestiones que, de forma indirecta, aprenda y comprenda el espectador que asiste a los desfiles o que participe, en mayor o menor medida, del mundo cofrade, será la de adquirir la capacidad de reconocer los distintos estilos artísticos que se prodigan en la fiesta. Numerosos enseres serán realizados siguiendo las líneas generales de los estilos del pasado, propiciando de igual forma que haya surgido todo un *revival* en torno a la Semana Santa. Aquellos que el Martes Santo vean el discurrir de la Cofradía del Rescate por la ciudad de Málaga se podrán percatar de que el trono procesional de la Stma. Virgen de Gracia es tan personal como distinto de otros muchos, y seguro que una gran cantidad de asistentes afirmarían, con gran decisión, que se trata de un palio de estilo gótico.¹⁵

De igual forma, los que se encuentren en Sevilla para disfrutar del Jueves Santo, una de las jornadas más atractivas de la Semana Santa sevillana, seguro que se muestran totalmente convencidos de que existen dos mantos que llaman poderosamente la atención por sus diferencias. Muchos conocen y reconocen el conjunto del paso de palio de Ntra. Señora de los Ángeles, de la Hermandad de los Negritos, como una obra de arte en estilo bizantino (Figura 2). Los mismos que afirmarán sin temor que el conjunto procesional de la Virgen de la Victoria de la Hermandad de las Cigarreras es de un marcado manierismo debido a la presencia en sus bordados numerosos *candelieri*, formas decorativas propias de esta tendencia artística tardorenacentista.

15 Aunque en la nomenclatura popular se haya difundido el uso del “gótico” en numerosos enseres, lo cierto es que hablamos más bien de una relectura del estilo que bien podríamos llamar neogótico.

Figura 2
Diseño de Juan Miguel Sánchez y ejecución de las RR.MM. Trinitarias.
Palio de Ntra. Señora de los Negritos. 1961



Foto: Archivo Hermandad Negritos de Sevilla.

Pero esto no quedará aquí, y al hecho de poder reconocer los diferentes estilos artísticos que atesoran las hermandades y cofradías entre sus enseres, el espectador podrá apreciar, diferenciar y reconocer las distintas iconografías que se irán distribuyendo en las distintas piezas que componen la riqueza del desfile procesional. Iconografías, en muchos casos, directamente importadas de algunas realizaciones artísticas realizadas en siglos pasados, como ocurre de forma directa con la gloria del palio¹⁶ del trono de María Santísima de la Trinidad

16 La gloria del palio es el medallón central que decora los techos de palio en las andas procesionales de las vírgenes.

Coronada de la Cofradía del Cautivo de Málaga (Figura 3), que presenta una recreación directa de la obra “La Trinidad celestial y la Trinidad Terrenal”, que pintase el pintor Bartolomé Esteban Murillo y que se encuentra en la National Gallery de Londres (Figura 4). Una pieza, ésta del palio, que gran cantidad de personas saben reconocer a pesar de su complejidad iconográfica, lo que sin duda es un ejemplo de la capacidad educativa que posee la fiesta de la Semana Santa en el contexto actual.

A esto habría que añadir otro fenómeno propio de la modernidad, el de las vampirizaciones de obras de arte conocidas, que son utilizadas para resolver los elementos decorativos. También existen obras de nueva creación que adornan elementos procesionales y que presentan una temática más conocida para el gran público. Un ejemplo de ello lo podemos ver en uno de los medallones o tondos que decora el trono procesional de Ntro. Padre Jesús de la Redención de Málaga, en este caso el que representa a Pentecostés, así como la escena de la Pasión que representa el descendimiento de Cristo se dispone en uno de los relieves del paso de misterio de Ntro. Padre Jesús de las Penas, de la Hermandad de la Estrella de Triana, en Sevilla.

Sin embargo, en la decoración de estos enseres no sólo tienen espacio las escenas de la Pasión, sino también los numerosos elementos propios de la tradición cristiana, como pueden ser ángeles, arcángeles, apóstoles, evangelistas, santos o pasajes iconográficos de cierta complejidad, como veremos a continuación. Uno de los recursos más utilizados por los artistas será el de usar a los cuatro evangelistas para decorar cada una de las cuatro esquinas de los tronos, disponiéndose siempre con aquellos atributos que les definen. De esta forma se consigue que personas sin formación religiosa pueden reconocer en San Mateo la figura del ángel, así como en San Marcos el león, en San Juan el águila o en San Lucas el Toro. Como decíamos antes, ángeles y arcángeles tendrán gran importancia en la decoración procesional, pues su condición gloriosa ayuda a investir todo el conjunto con un halo celestial propio de lo que se representa. Los segundos, jefes de las legiones celestiales, serán bien diferenciados por sus atributos característicos. De esta forma podemos observar, por ejemplo, la figura del arcángel San Rafael realizada en plata y marfiles que decora una de las esquinas del paso de Ntro. Padre Jesús de la Pasión en Sevilla.

Figura 3
Joaquín Salcedo Canca. Techo de Palio de M^a Stma. de la Trinidad Coronada. 2013



Foto: Archivo Cofradía del Cautivo de Málaga.

Figura 4
Bartolomé Esteban Murillo. La Trinidad Celestial y la Trinidad Terrenal. c.1675



National Gallery (Londres).

Así pues, mediante la observación directa podemos afirmar que existe un fenómeno de asimilación de una serie de conocimientos culturales, religiosos, artísticos e iconográficos presentan, de la misma forma, la tendencia a reconocer no sólo a figuras universales de la religiosidad católica, sino también a figuras propias de cada lugar. De esta forma, es raro el cofrade sevillano que no reconozca a sus santas patronas, Santa Justa y Santa Rufina, representadas con las vasijas propias

de la profesión que según nos cuenta la leyenda tuvieron, que no es otra que el de la alfarería.

Sin embargo, esta difusión y dispersión de contenidos culturales no sólo se mediante las procesiones, también se aprovechan las numerosas festividades y cultos para mostrar elementos y fenómenos propios de la tradición cristiana. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el culto que la Hermandad del Remedio de Ánimas de Córdoba en el año 2010 con motivo del besapiés de su titular cristífero. En él podemos observar numerosos elementos que hacen alusión a la muerte y a su triunfo sobre las cosas mundanas, lo que sin duda produce en el público la asimilación de unas iconografías con cierto grado de complejidad, que de otra forma posiblemente nunca conociesen (Figura 5).

Un buen ejemplo de todo lo que llevamos afirmando en las páginas que anteceden lo podemos ver en la gran complejidad iconográfica que presenta todo el repertorio decorativo del trono del Stmo. Cristo del Mayor Dolor de Antequera, que fue ideado por Antonio Fernández Paradas, doctor en Historia del Arte, y realizado por el escultor malagueño Juan Vega Ortega. Toda la idea del conjunto gira en torno a la túnica que recogió Cristo tras ser azotado, iconografía del titular de la cofradía. Una de ellas, representa el momento en el que los monjes benedictinos de Saint Denis encuentran, a principios del siglo XI, la túnica sagrada. Sin duda hablamos de una serie de pasajes de la historia católica que únicamente es conocida por especialistas en la materia y que, de manera indirecta, ahora también conocen los habitantes de Antequera gracias a su realización en un trono procesional, produciéndose de esta forma una educación de carácter informal en todos aquellos que conocen y reconocen las escenas.

Pero si hablamos de una iconografía compleja acercada al público tenemos que detenernos especialmente en el trono de Ntro. Padre Jesús de la Redención de Málaga. Un proyecto culminado en el año 2013 que contó con la intervención de diversos artistas de la ciudad, y que establece un discurso plástico, catequético y simbólico que en torno a la idea de la Redención. Resulta curioso que dentro del libro que la hermandad publicó con motivo de la puesta de largo de la obra se reflexione sobre el objeto de estudio del presente trabajo. De esta forma, se establece que:

El trono del Cristo de la Redención es un retablo portátil para su contemplación y deseable comprensión por la sociedad malagueña del siglo XXI, es decir, por una sociedad europea secularizada y globalizada, en la que la superabundancia de información y mensajes visuales convive, paradójicamente, con un acusado déficit de formación respecto a valores éticos y cristianos que es señalado ya no sólo por la Iglesia, sino incluso por sociólogos y líderes sociales (Merino Mata, 2013, p. 22).

Figura 5
Besapiés del Stmo. Cristo del Remedio de Ánimas. 2010



Foto: A. Fresno.

Podemos observar la representación de la muerte en forma de esqueleto que formaba parte del montaje del culto.

Un acercamiento a la población y una necesidad de formación en materia religiosa eran las premisas a seguir para una obra que es, sin lugar a dudas, la última gran creación que ha producido el mundo de la Semana Santa a nivel artístico, simbólico e iconográfico. Toda una complejidad que es acercada al gran público gracias a la literatura que de forma colateral a su realización ha surgido. En la publicación se explica de forma concisa la idea principal, así como también se produce un minucioso acercamiento a todos y cada uno de los elementos escultóricos y tipográficos que componen la realidad material de la obra. A nivel escultórico, José María Ruiz Montes ha dispuesto todo el discurso en un lenguaje artístico y simbólico propio del siglo XXI, incluso reactualizando algunas iconografías, como podemos ver en el relieve de los pecados capitales, donde la lujuria es representado por un hombre que aparece circundado por otro hombre y una mujer en actitud morbosa, así como la soberbia que, lejos del canon clásico de la mujer sosteniendo el espejo con la áspid enrollada en su brazo, ahora aparece personificado igualmente en forma de hombre, porque en el siglo XXI la lujuria y la soberbia no son pecados asociados a la mujer, lo son al género humano en general.

Tondos con figuras un tanto desconocidas para el gran público como Lucifer, o incluso la inclusión de figuras de tradición clásica como las sibilas que circundan el friso del trono, así como los cuatro jinetes del Apocalipsis que se distribuyen en cada esquina, o el Cordero Pascual asentado sobre el Libro de los Siete Sellos, serán algunas de las figuras que presenten cierto grado de complejidad y que son, en la actualidad, reconocidas sin ningún problema por gran parte del público que vive y convive con el clima cofrade de la ciudad malacitana.

Vivir y convivir, conocer y reconocer, enseñar y aprender, serán algunas de las cuestiones que formen parte del proceso indirecto de aprendizaje que la Semana Santa proyecta sobre todos aquellos que participan de forma directa o indirecta de la fiesta. Todo ello sin duda exponenciado por la sociedad digital en la que el ciudadano del siglo XXI se inserta. El continuo ir y venir de información a la que el individuo contemporáneo es sometido en su vida diaria hace que se muestre acostumbrado a percibir una innumerable cantidad de imágenes, la mayoría de ellas a través de la pantalla del ordenador o de dispositivos móviles. Y ese clima sin lugar a dudas ha contribuido a que el espectador pueda disfrutar de la Semana Santa de forma más permanente, pues la digitalidad ha logrado dotar a la fiesta de un carácter perpetuo que en cierta medida ha trastocado y transformado su condición efímera. Internet en general y las redes sociales en particular han propiciado que el espectador no tenga la necesidad de esperar 365 días para volver a ver aquel enser o este paso, ahora puede disfrutar de él a través de la página web

oficial o los perfiles de la cofradía o de los foros donde son expuestas una cantidad ingente de información, lo que sin duda propicia que el conocimiento sea mayor y más exhaustivo.

La Semana Santa en el panorama de la contemporaneidad: sociedad de la información, redes sociales y páginas especializadas

A lo largo del texto hemos partido siempre de una premisa que, para nosotros, es fundamental para contextualizar lo que a lo largo de las páginas hemos querido proponer, esto es, la inherente capacidad que ha tenido la Semana Santa para ir evolucionando a la par que las sociedades, de esta forma al amparo del continuo transitar de los siglos la fiesta se ha ido moldeando y modelando de manera plena para hacerla participe del paso del tiempo. Lejos quedan los años en los que el componente religioso primaba por encima de todo lo demás, de ahí que hoy día veamos una fiesta que pervive en la actualidad gracias a su capacidad para adaptarse al medio que la rodea. Será ésta y no otra, la única explicación que podamos dar al fenómeno que la fiesta ha experimentado en los últimos años al amparo de la sociedad 2.0 en la que nos movemos con asiduidad. A través de las distintas páginas webs, así como por los distintos perfiles de hermandades que se suceden por las redes sociales más afamadas por el gran público —fundamentalmente Facebook, Twitter e Instagram— podemos constatar que, en la actualidad, la Semana Santa también está en la Red.

Y no será únicamente a través de las webs y RR.SS. de las propias hermandades y cofradías, sino también, y fundamentalmente, mediante una red de plataformas que van a gravitar directamente sobre el mundo cofrade. El uso de estas páginas especializadas y de información y difusión cofrade, así como numerosos grupos de discusión en la red social Facebook, nos permiten establecer toda una serie de contenido que está al alcance de aquel que lo desee y en el que se puede interactuar para alimentar progresivamente la dispersión y difusión del conocimiento informal a través de estas vías digitales. Y esto es así debido a que la Web 2.0 trae consigo el nacimiento de un entorno social lleno de comunidades que no acude ya a la Red para obtener una información concreta y detallada, sino que en ese marco puede ser el propio usuario el que construya y deposite una información determinada (Vilasau Solana, 2013, p. 120).

Todo ello se muestra intensificado gracias a la influencia que la cultura visual ejerce en la contemporaneidad. Por cultura visual entendemos la tendencia que

la sociedad actual tiene por visualizar o poner en imágenes lo existente (Mirzoeff, 1998, p. 6). Ya hemos señalado con anterioridad la importancia que la imagen adquiere dentro de la Semana Santa y la educación desde tiempos pretéritos, pero será en la actualidad, y al amparo del clima puramente visual en el que vivimos inmersos, cuando lo perceptivo alcance sus cotas más altas a causa de la necesidad de una continua cosificación de los elementos de la propia cotidianidad para su posterior difusión en los entornos virtuales. Como analizaremos a continuación, este fenómeno encontrará su respuesta en la tendencia generalizada del consumidor por buscar información, significados o placer estético mientras se muestra conectado a través de cualquier aparato de tecnología visual¹⁷ (Mirzoeff, 2003, p. 19).

Redes sociales: centros de difusión y discusión

Las redes sociales se han configurado en la actualidad como una de las herramientas más preponderantes a la hora de la difusión los contenidos en general, y en particular los que están relacionados con el mundo de las cofradías y hermandades de Semana Santa. Su auge viene determinado por la importancia que éstas tienen en la vida diaria de las personas. El hecho de que exista un gran número de nativos digitales dentro de la fiesta ha ayudado al desarrollo de estas plataformas, pero igualmente es cierto de que son numerosos los emigrantes digitales¹⁸ que, mediante los diferentes dispositivos electrónicos, hacen uso de ellas con gran asiduidad.

Dentro de Facebook nos encontramos numerosos grupos con una temática cofrade, así como otros más transversales que igualmente son retroalimentados por un perfil de usuario determinado, el cofrade. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el grupo denominado *Escuela Granadina de Escultura*, donde a diario se suben numerosas imágenes que son adscritas, por los propios usuarios, a la tradición vernácula de imaginería granadina. Este grupo no sólo permite conocer numerosas piezas de la estatuaría granatense que hay diseminadas a lo largo y ancho de la geo-

17 Por tecnología visual habremos de entender cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet (Mirzoeff, N., 2003).

18 Los conceptos de nativo digital e inmigrante digital fueron acuñados por Marc Prensky en los albores del siglo XXI. Para Prensky, los primeros representan las primeras generaciones que han crecido rodeados del medio tecnológico. Por contra, los segundos responden a un sector de la sociedad que, sin haber nacido dentro de la Sociedad Digital, se acercan y abrazan muchas de las costumbres del nuevo lenguaje digital. Un análisis más profundo de ambos términos se encuentra en: Prensky, M. (2001a, 2001b).

grafía andaluza, sino también sirve como *meeting point* de toda una serie de personas ligadas al mundo de la Semana Santa y que tienen un conocimiento relativo sobre el arte de la escultura. Será en este contexto en el que se sucedan numerosas discusiones en torno a la fecha, autoría e incluso calidad de las mismas, lo que sin lugar a dudas resulta un fenómeno totalmente novedoso, pues con anterioridad la problemática de la escultura barroca estaba ligado a la universidad, donde el conocimiento de los máximos expertos en la materia permitía arrojar luz sobre los numerosos misterios que todavía existen en torno a la escultura barroca española.

De igual forma no sólo observamos que se producen discusiones con respecto a las imágenes que son difundidas a través de la Red, sino que también se utilizan los distintos grupos para distribuir información relacionada con los numerosos artículos de investigación que van apareciendo continuamente. La Web 2.0 ha permitido que la dispersión del conocimiento no sólo sea mayor, sino que se realice con gran celeridad, puesto que son las propias cuentas relacionadas con revistas e instituciones oficiales las que hagan públicas las novedades. Esto permite que un amplio grupo de personas, con o sin conocimiento específico, tenga acceso con una inmediatez inusitada a una información que, tan sólo unos años atrás, estaba relegada únicamente a personas con un perfil investigador.

Pero la difusión no sólo se va a centrar en los diversos grupos de Facebook especializados, sino que también serán las propias cofradías las que difundan entre sus seguidores información relacionada con elementos artísticos e iconográficos de primer orden. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la publicación que el pasado 2 de mayo de 2016 realizó el perfil de la Archicofradía de Ntro. Padre Jesús “El Pobre” y Ma^a Santísima de la Esperanza de la localidad malagueña de Vélez-Málaga¹⁹ (Figura 6). Tras poner una foto del montaje para la Cruz de Mayo

19 Archicofradía de Ntro. Padre Jesús “El Pobre” y María Stma. De la Esperanza, “Muchos habeis sido los que nos habéis preguntado por el significado del altar instalado en la Función principal de Instituto, por ello os hemos preparado esta entrada en nuestra página para que nos os perdáis ningún detalle. El altar recreado ha sido una “VANITAS” “Vanitas vanitatum et omnia vanitas” (Qo 1,2) (Vanidad de vanidades, todo es vanidad). Este versículo del Eclesiástés propició un género pictórico, la vanitas, de una gran aceptación durante el Barroco en Europa, que simboliza la vacuidad de los gozos y de la riqueza expresando la brevedad de la existencia y el triunfo absoluto de la muerte. En esta ocasión el culto viene reflejado en 3 niveles muy marcados, en un nivel inferior lo anteriormente hablando, las vanidades, todo lo material que se queda en este mundo y que no sirve de nada cuando llega la hora. En un nivel medio la calavera, que representa a la muerte, por encima de las vanidades, pues no entiende de nada, ella es la que siempre gana. Pero en un nivel superior y sobre poniéndose a la muerte la cruz, la cual porta el Lignum+Crucis, representándose en esa cruz la Santa Vera+Cruz, pues Jesucristo

que la propia archicofradía realizó, decidió subir a la Red un tríptico en el que se informaba a todos sus seguidores los significantes y significados de aquellos elementos iconográficos que se habían dispuesto al pie de la cruz. Mediante este comportamiento no sólo se permitió al público cofrade disfrutar con mayor detenimiento de la Cruz, sino también, de forma indirecta e informal, se le educó para que cuando en un futuro pudiese ver determinados signos supiera conocerlos y reconocerlos, lo que, en nuestra opinión, ha supuesto un hito dentro del uso educativo que las hermandades y cofradías hacen de sus redes sociales.

Figura 6
Tríptico que la Archicofradía colgó en su página de Facebook para divulgar distintos elementos iconográficos que componían el montaje del culto



Foto: Autor.

Como decíamos anteriormente, también existen páginas dedicadas a la información cofrade, ya sea en formato periodístico o en calidad de blog. Igualmente

fué el único que venció a la muerte". 2 de mayo de 2016 [Facebook] <https://goo.gl/972UF5> (Fecha de consulta: 20/06/2016).

te en estas plataformas podremos ver información relacionada con la cultura, el arte y la iconografía que, posteriormente, va a repercutir en los conocimientos que el espectador pueda tener a la hora de disfrutar de la Semana Santa y sus circunstancias transversales. Así, podemos ver una noticia en el diario digital *Pasión en Sevilla* que relacionaba la forma de ataviar a la Virgen de la Esperanza Macarena de Sevilla con las iconografía de la Inmaculada Concepción que dejase por escrito el célebre tratadista sevillano Francisco Pacheco (Rodríguez Rechi, 2016). A lo largo del artículo se dan distintas pinceladas sobre el propio Pacheco y su concepción de la Inmaculada, lo que permite al gran público conocer no sólo una de las obras tratadísticas más importantes de la historia española, sino también una serie de elementos propios de la iconografía de la Inmaculada Concepción que luego podrán reconocer en las demás obras. Como curiosidad, cabe resaltar que la magnificencia como tratadista del propio Pacheco no tuvo su parangón en el mundo de la pintura, ya que su obra pictórica adolece en cierta medida de ser bastante encorsetada y academicista, e igualmente podemos observar que algunos de los elementos que él mismo prescribe, luego no los llevará a cabo.

De esta forma podemos rastrear un número elevadísimo de “guiños” que el mundo cofrade hace el arte del Barroco, y que igualmente será difundido por los numerosos portales y redes sociales. Así, si observamos el altar el triduo para la Coronación Canónica de la Virgen del Rocío de Málaga, en 2015, podemos ver claramente en las esculturas de Dios Padre, Jesucristo y la paloma que representa el Espíritu Santo, una relación directa con el célebre lienzo alusivo a la Coronación de la Virgen que pintase Diego de Velázquez y que hoy se encuentra en el Museo del Prado. No resulta curioso que se utilice esta iconografía tratándose de un evento que, en cierta medida, trata de exaltar algo similar, la Coronación Canónica de la Santísima Virgen. De ahí que también hayamos encontrado una influencia directa del lienzo de Velázquez con el cartel que anunció la elevación al rango de canónica a la Santísima Virgen de las Angustias de Vélez-Málaga, en una obra que realizase el artista veleño José Carlos Chica Ramos en 2013.

Será igualmente en un cartel de este tipo donde encontremos una iconografía ciertamente compleja que será difundida y dispersada gracias a un portal cofrade. En este caso hablamos del cartel de coronación de la Virgen de la Soledad de la Congregación malagueña de Mena, que realizó el pintor malagueño Francisco Naranjo Beltrán en 2015. Gracias a la entrevista que le realizó la web *Incienso y Varal* (Naranjo Beltrán, 2016), el propio autor es el que va a ir desgranando toda una serie de complejos signos iconográficos de estirpe clásica y medieval que se distribuyen por toda la obra. Como vemos, nuevamente será la Red de Redes la

que consiga acercar al gran público al complejo y, a veces, crítico mundo del arte y la iconografía, permitiendo de esta forma que se produzca una dispersión de un conocimiento específico en un número amplio de personas que pueden o no ser expertos en materia.

Este tipo de plataformas permiten no sólo conocer las entrañas de las propias obras de arte, sino que en muchos casos sirven como repositorios para artículos de un perfil mucho más expertizado. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el artículo de investigación relacionado con la curiosa iconografía de la Divina Pastora que suscribe José Manuel Torres Ponce para el portal *La Tribuna*, de Málaga (Torres Ponce, 2015). En este caso hablamos de un artículo de investigación exhaustivo a todos los efectos, un texto que se escapa al carácter informativo y noticioso que presentan este tipo de plataformas y que nos permite tener una idea de la versatilidad que el propio mundo cofrade tiene.

Páginas especializadas y “literatura cofrade”

Los significantes y significados de la semántica cofrade no sólo se difunden a través de páginas webs y perfiles de hermandades y cofradías o de diarios digitales o portales cofrades de información. Existe igualmente un tercer grupo que, de igual forma, también aparece de manera transversal y surge bajo el clima cofrade. Hablamos de las páginas webs especializadas en materia de arte, y, fundamentalmente, toda una serie de literatura cofrade en formato físico.

Uno de los mejores ejemplos de una página web especializada en materia de arte lo podemos encontrar en el portal web *La Hornacina*, un espacio en la red que se dedica, de forma más profesionalizada, a la difusión de información de carácter artístico. Dentro de su *interface* podemos ver los distintos tipos de contenidos que se van disponiendo según su propia temática, ya sean noticias, artículos, entrevistas, curiosidades, etc. Si bien dentro de la propia web priman las noticias de índole cofrade, también es cierto que existen numerosas referencias a eventos y exposiciones artísticas de todo tipo. De este portal destacaríamos, por su carácter novedoso y por la gran aceptación que tiene entre sus lectores, el premio de escultura que anualmente reparten. Este premio, al que puede optar cualquier escultor imaginero presentando públicamente su obra, está dividido en dos, por un lado, el premio popular, que será la obra que más votos haya obtenido de los espectadores, por otro, el premio que otorga el jurado, que es en el que nos centraremos. A lo largo de los años esta elección ha ido recayendo en personas con alta formación en Historia del Arte, fundamentalmente profesionales que centran sus estudios e investigaciones en torno a la escultura policromada. Lo más interesante de este

premio reside en el fallo que públicamente debe emitir el jurado y que permite que un público sin formación se acerque a un tipo de vocabulario específico, así como comience que a conocer los códigos mediante los cuales puede comenzar a “educar el ojo” en una disciplina que le es del todo ajena, el análisis formal de una pieza de escultura.

La literatura propiamente cofradía será otra de las características que se ha visto potenciada al calor de la contemporaneidad gracias al paulatino auge que la fiesta ha ido adquiriendo con el paso del tiempo. Hablamos, en este caso, de una serie de publicaciones de carácter periódico que las propias hermandades y cofradías emiten. Este tipo de publicaciones, fundamentalmente revistas, son de clara índole cofrade, pero eso no es óbice para que entre las noticias relativas a la vida diaria de la propia hermandad se inserten algunos artículos de investigación que permiten la difusión de contenido por esta vía, mucho más tradicional.

Pero no sólo serán entidades religiosas las que editen este tipo de publicaciones con contenido artístico y cultural, también el cofrade de a pie puede encontrar revistas cofrades relacionadas, directamente, a portales digitales, como puede ser el caso de *Pasión en Córdoba* o *Pasión en Sevilla*, esta última siendo una de las publicaciones cofrades con más tiradas dentro del ámbito geográfico andaluz. Como hemos comentado anteriormente, artículos relacionados con el día a día de las hermandades se funden y confunden con otro tipo de información mucho más específica. Dentro de este tipo de revistas podemos ver artículos no sólo de iconografía o escultura, sino también de historia o música, este último presentando incluso un lenguaje específico totalmente ajeno al lector medio de este tipo de prensa.

De una forma más institucionalizada y profesionalizada surge el último de los bloques que vamos a tratar. Éste lo conforman toda una serie de monográficos y colecciones especializadas que, si bien no tienen una clara índole cofrade, lo cierto es que gran parte del público que lo consume lo es. Hablamos en este caso de volúmenes monográficos escritos por especialistas sobre algunos de los artistas principales de la imaginería nacional. A pesar de estar escrito por expertos y poseer un lenguaje específico, lo cierto es que al contener en su interior numerosas piezas de devoción que copan los altares de la geografía española, hacen que el público que consuma este tipo de literatura no sea especializado, sino en muchos casos personas relacionadas con el mundo cofrade. Esto sucede, por ejemplo, con las célebres monografías de los escultores Juan de Mesa o Francisco Buiza que produce la editorial sevillana Tartesos. Sin lugar a dudas ésta será una de las editoriales de cabecera en este tipo de literatura, pues también cuenta en su haber con

una colección sobre Arte y Artesanías de la Semana Santa Andaluza o la que hace referencia a los Nazarenos de Sevilla, que permiten la propagación y transmisión de toda una serie de significados y significantes de tipo artístico, iconográfico y cultural gracias a la gran difusión que tiene la obra entre el nutrido público cofrade que se siente, en la actualidad, ávido de atesorar cada vez más un conocimiento específico en la materia.

Conclusiones

A lo largo y ancho del capítulo hemos intentado poner de manifiesto algunas cuestiones relacionadas con la educación informal y la Semana Santa como fenómeno no sólo social, cultural y religioso, sino también educativo. Para ello hemos realizado en primer lugar un acercamiento a la sociedad española actual a nivel religioso, para conocer el grado de conocimientos que haya podido recibir a nivel formal en la escuela. De esta forma hemos podido constatar cómo el proceso secularizador se ha extendido en nuestro país de forma imparable, dando como resultado la pérdida de unos conocimientos que siglos atrás eran adquiridos bajo la tutela de la Iglesia Católica, ya sea a través del púlpito en los templos o de los pupitres en las aulas.

Para comenzar habría que determinar que este proceso ha terminado derivando de una forma totalmente natural en una generalizada pérdida de interés dentro de la sociedad española con respecto a la enseñanza de la asignatura de religión en la escuela pública. Debido a esto, hoy día nos enfrentamos a una sociedad que no adquiere la suficiente formación religiosa en materia cultural y que, de manera natural, vive un proceso de exculturización mediante el cual está dejando de reconocer aquellos símbolos que forman parte del pasado y que forman parte de la identidad del pueblo español.

Este proceso ha terminado derivando en que la Iglesia Católica ha tenido un descenso de poder en la cotidianidad de las personas, lo que ha supuesto que las imágenes hayan dejado de tener la importancia didáctica y formativa que tuvieron en tiempos pasados. Será en este contexto en el que emerjan las hermandades y cofradías, tomando el testigo de aquellos prelados que predicaban en los púlpitos y que mostraban imágenes para enseñar el dogma católico. Así pues, estas entidades religiosas se han convertido en herramientas distribuidoras de conocimiento específico sobre arte religioso, creando para ello una literatura que ayuda no sólo a distribuir la información, sino también a propiciar el conocimiento entre sus espectadores. Únicamente de esta forma se ha podido conseguir que personas ajenas a la formación en Hª del Arte (Educación Formal) adquieran

indirectamente (Educación Informal) un conocimiento específico, a veces con una profundidad mayor de la que se ofrece en las instituciones oficiales.

Al amparo del clima digital y visual en el que la sociedad contemporánea vive y convive se ha propiciado un aumento de la fiesta hasta cotas difícilmente rastreables tiempo atrás. Esto ha propiciado la creación de numerosas publicaciones tanto digitales como en papel que difunde rápidamente el conocimiento y permiten a una gran parte de la población cofrade conocer y reconocer numerosos códigos y elementos semánticos de la religiosidad cristiana que se hacen presentes cuando, cada primavera, se revive la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo por las calles de las ciudades españolas en general y andaluzas en particular.

Bibliografía

- Caro Baroja, J. (1995). *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg.
- Carr, R. (1979). *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel.
- Freedberg, D. (2010). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Hervieu-Léger, D. (2003). *Catholicisme, la fin d'un monde*. París: Bayard.
- Gutiérrez de Ceballos, A. (1990). La literatura ascética y retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte, II*, 80-90.
- Jedin, H. (1987). *Manual de la Historia de la Iglesia. Vol. V*. Barcelona: Ed. Herder.
- Maravall, J.A. (1995). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Merino Mata, P. F. (2013). Discurso conceptual del trono y su iconografía. En: VV.AA. *Un trono para la Redención*. Málaga: Muy Antigua, Venerable y Pontificia Archicofradía Sacramental de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Redención y Nuestra Señora de los Dolores.
- Mirzoeff, N. (1998). What is Visual Culture? En: Mirzoeff, Nicholas (ed.), *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge.
- _____ (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, Arte y Educación.
- Moreno Navarro, I. (2000). La Semana Santa. En: G. Cano García (Dir.), *Conocer Andalucía: gran enciclopedia andaluza del siglo XXI*. Vol. VI, Cultura andaluza. Sevilla: Editorial Tartessos.
- Naranjo Beltrán, F. (2016). Naranjo Beltrán habla de su obra que ya anuncia la Coronación de la Soledad de Mena. (<https://goo.gl/iQBKYR>).
- Pacheco, F. (1990). *Arte de la Pintura*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Pérez-Argote Poveda, A. (2007) El proceso de secularización de la sociedad española. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 77, 66-83.

- Prensky, M. (2001a). Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*, 9(5), 2-6.
- _____ (2001b). Digital Natives, Digital Immigrants, Part II: Do They Really *Think* Differently? *On the Horizon*, 9(6), 1-9.
- Rodríguez Rechi, M. J. (2016). *La Esperanza Macarena ataviada de Inmaculada como idea-ra Francisco Pacheco*. (<https://goo.gl/ChNvLu>).
- Sierra, L. (2002). Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del “Quijote”. *Revista de educación*, 1, 49-59.
- Torres Ponce, J. M. (2015). *La “inventiva” iconográfica dieciochesca: Fray Isidoro de Sevilla y la Divina Pastora*. (<https://goo.gl/KR31gc>).
- Trilla Bernet, J. (1993). *Otras educaciones: animación sociocultural, formación de adultos y ciudad educativa*. Barcelona: Universidad Pedagógica Nacional, Secretaría de Educación Pública.
- Vilasau Solana, M. (2013). Redes sociales y usuarios: cuestiones sobre su regulación. En: A. Rallo Lombarte, y R. Martínez Martínez (Coords.), *Derecho y redes sociales* (pp. 119-157). 2ª ed., Cizur Menor (Navarra): Civitas-Thomson.

Cultura andaluza con valor educativo. El aprendizaje del entorno en la educación infantil por medio de la Semana Santa

José Antonio Pérez González¹

Resumen

En la actualidad a pesar de la importante influencia social, cultural, artística y patrimonial que estriba del fenómeno cofrade, así como sus múltiples y posibles usos en el ámbito educativo como medio para vehicular los contenidos curriculares expuestos en la legislación y el decreto que regula la enseñanza educativa en el estadio primario de Educación Infantil, podemos observar como son paupérrimos y lacónicos los estudios realizados al respecto y por ende su aplicación educativa, de forma acentuada en la atención a la primera infancia en las distintas escuelas y colegios enclavados en toda la geografía andaluza. A pesar de este hecho, podremos observar cómo, en la actualidad, se están desarrollando distintos estudios, que partiendo de los importantes caracteres que manifiesta el fenómeno cofrade, se están desarrollando algunos proyectos educativos de carácter cofrade, por medio de los cuales, la nómina de maestros y maestras de algunos centros, se valen de la riqueza cultural de la Semana Santa para el ejercicio docente, del cual sea beneficiario su alumnado. Estos proyectos educativos, tienen como medio de aprendizaje, el entorno, la cultura local, las identidades sociales más próximas al alumno, desde donde se conduce al individuo a su formación por medio de un proceso paulatino, legítimo y legalizado, donde la tradición y la cultura de Andalucía, son la base del citado aprendizaje, aprendizaje múltiple que no sólo contempla los aspectos formativos en el desarrollo de su ejercicio, sino que también responde a las necesidades que contribuyen a la formación del individuo miembro configurador de la estructura social de la que es partícipe. Podremos observar en el desarrollo del presente artículo la relevancia de estos proyectos educativos por medio del Proyecto Sentir Cofrade del malagueño colegio Gamarra, donde en la actualidad se lleva el hecho cofrade a la realidad educativa, siendo éste, un claro ejemplo de todo cuanto a continuación será analizado.

Palabras clave: Semana Santa, educación infantil, proyecto educativo Cofrade, legislación, análisis de caso.

Introducción

La Semana Santa, tal cual es concebida en la actualidad por un elevado porcentaje de la población, participante o no de la misma, se entiende como un fenómeno de origen religioso, que con el devenir del tiempo se ha visto modificado, tanto en su estructura como en sus componentes, consolidándose como una de las principales manifestaciones culturales, reseñable por sus notorios caracteres sociales, artísticos y patrimoniales, siendo éstos los que en relación con la docencia serán protagonistas del análisis que efectuaremos de forma paulatina en el presente artículo. A lo largo de su desarrollo histórico, la Semana Santa se ha visto

1 Universidad de Granada. joseaperezgonzalez@hotmail.com

modificada y adaptada al entorno, dando respuesta a la demanda manifestada tanto por la sociedad, como por la cultura en relación con la evolución social protagonizada por sus integrantes, quienes son a su vez protagonistas y precursores de la misma. Fernández Paradas, al respecto, señala que

La Semana Santa por encima del fenómeno religioso al que da cobertura, es una manifestación netamente cultural, prueba de ello, no son sólo los miles de canales, visualizaciones y suscriptores dedicados a estos menesteres, sino la incoación por parte de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, del expediente de declaración de la Semana Santa como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. (Fernández Paradas, 2016, p. 16).

Atendiendo a la importante influencia cultural que la Semana Santa ejerce sobre la sociedad contemporánea, podemos afirmar, que son casi irrelevantes, a estancias cuantitativas, los estudios realizados sobre este aspecto de importante calado social, realizados en comparación a otros, que atañendo al ámbito de las Ciencias Sociales, y la educación en particular, han sido, con mayor frecuencia, objeto de estudio a nivel empírico, obviándose de este modo las posibilidades docentes que podrían derivarse del estudio detallado que posibilitara la creación de estructuras educativas útiles para la docencia nacidas bajo el amparo de este fenómeno. Lozano afirma que “lamentablemente, resulta frecuente constatar que los alumnos desvinculados de las carreras de Humanidades no son conscientes de la importancia y posibilidades del Arte como recurso educativo.” (Lozano López, 2013, p. 3).

Como agravante a lo anteriormente expuesto, podemos añadir las paupérrimas directrices dadas en relación con la cultura, la historia y el patrimonio en los primeros estadios de la educación.² Aun así de acuerdo con lo expuesto en la Orden 5 de agosto, por la que se establece el currículo correspondiente a la Educación Infantil, en Andalucía, y en cumplimiento a lo dictado en el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación Infantil, podemos observar la viabilidad de ejecución de programas educativos, que vinculados al fenómeno de la Semana Santa, por medio de sus caracteres sociales, culturales, artísticos y patrimoniales puedan ser llevados a cabo en centros educativos de índole diversa, con fines docentes.

Eco afirma que “la cultura es un sistema de sistemas interconectados y el Arte es justo el instrumento con que el ser humano se adapta a su medio” (Eco, 1965).

2 A pesar de ser contemplada de forma protagonista, en el currículo propuesto para Educación Infantil, la cultura como medio de aprendizaje, son nulas la aportaciones dadas en cuanto a la forma o medio de uso de la misma, en favor de los beneficios que suponga para el alumnado.

Por consiguiente y gracias a este postulado, entre otros, observaremos en la historiografía así como en el estudio de caso llevado a cabo en la presente investigación, cómo han sido varios los autores que a lo largo de la historia se han pronunciado sobre este fenómeno y se han valido de los recursos que les brinda la legislación para crear programas educativos basados en la tradición, la cultura, el entorno, la historia y el patrimonio cuyo argumento es la Semana Grande de Andalucía.

Partiendo de este planteamiento previo, analizando las valoraciones y aportaciones dadas a lo largo del devenir del tiempo, sopesando lo escueto de lo expuesto por ese lacónico elenco de investigadores que han dirigido sus líneas de investigación sobre el tema que nos ocupa, valorando las prolíferas y múltiples posibilidades que nos oferta el fenómeno de la Semana Santa como medio a partir del cual contribuir al desarrollo educativo, a continuación se desarrollará un análisis teórico y práctico del fenómeno de la Semana Santa como medio para la educación nacido bajo la amplia estructura social, cultural y patrimonial que constituyen los días grandes del calendario andaluz.

Para definir el propósito de estudio del presente análisis, se plantean una serie de interrogantes primitivos, desarrollados a continuación, siendo la finalidad del mismo responder a las referidas cuestiones que serán solventadas en la conclusión tras el estudio de caso.

¿Cómo se está utilizando la Semana Santa en los centros de Educación Infantil como medio educativo? ¿Cuál es la cobertura legal de esta realidad? ¿Cuál es la estructura administrativa de éstos proyectos/instituciones? ¿Cómo se diseña, estructura, gestiona y se pone en funcionamiento proyectos educativos de esta naturaleza?

Así pues, de manera específica, los objetivos de la investigación son los siguientes:

- Estudiar la importación de la Semana Santa como agente educativo en la educación Infantil, y su concreción en Andalucía.
- Analizar la cobertura legal de la enseñanza de la Semana Santa en la educación pública³.

3 Análisis de la ley de 5 de agosto por la que se establece el currículo de Educación Infantil, el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación Infantil.

- Evidenciar las posibilidades educativas de la Semana Santa, como agente constructor de identidades sociales y culturales, y como medio para una educación patrimonial.
- Evaluar el fenómeno institucional de la creación de organismos gestores, en instituciones tales como las Agrupaciones de Cofradías, que fomentan la educación por medio de la Semana Santa en centros educativos oficiales.
- Analizar un caso particular de gestación, diseño y desarrollo de un proyecto de formación cofrade institucional en Educación Infantil.

En cuanto a metodología empleada para la ejecución de esta investigación podemos señalar que han sido varios los medios empleados, tanto en la planificación, en la ejecución así como en las conclusiones extraídas en la misma. Tras definir la línea de investigación que nos ocupa, se ha procedido del siguiente modo:

En primer lugar se realizó una búsqueda de posibles contenidos relacionados con los objetivos de investigación, para por medio de este proceder configurar un repositorio, desde donde una vez analizados los datos ofrecidos por quienes anteriormente han investigado a cerca de este fenómeno, valernos de sus contribuciones teóricas para cotejarlas con las vertidas entre todos los analistas y contractarlas con la realidad educativa llevada a cabo en la actualidad por centros que optan por alguno de estos proyectos como vía de acción docente. Una vez creado el repositorio de información, se ha evaluado el contenido de mayor utilidad en relación con los objetivos que nos proponemos en esta investigación, quedando todos estos contenidos reflejados en el marco teórico y referencial que se detalla en las próximas páginas. Han sido varios y de índole diversa los métodos empleados en la configuración del citado repositorio, lectura de libros relacionados con la Semana Santa, sus características, la valoración de la misma como medio de difusión cultural, social, patrimonial y artística, lectura de artículos relacionados con innovación docente, las nuevas metodologías educativas así como aquella de orden paralelo a las comúnmente establecidas. Lectura de actas de congresos relacionados con la educación, el patrimonio y las Ciencias Sociales (Torres, 2014), (Ortiz Carmona, 2017), (Aranda Hernando, 2016), (Zabalza Beraza, 2002).

Vaciado de periódicos, especialmente aquellos circunscritos a la provincia de Málaga, y de forma continuada y acusada del Diario Sur en su versión digital, quien de forma copiosa vierte información transcendental acerca de la Semana Santa Malagueña y de otros rincones de Andalucía, prestando especial atención a aquellos artículos relacionados con el tema de estudio vinculados a la educación en centros educativos como el caso de Colegio Gamarra, así como de otras escuelas cofrades en la ciudad malacitana.

Consulta de documentos oficiales a modo de fuente primaria; revisión del Plan de Centro del Colegio Gamarra, análisis de la documentación administrativa del Proyecto “Sentir Cofrade”, evaluación de las actas constitutivas de la organización de los Cofrades de Gamarra y su vinculación al colegio en relación con su organigrama. Análisis del Consejo Escolar Cofrade, sus componentes, sus funciones, sus objetivos, el trabajo que realizan durante todo el curso escolar, así como en la cuaresma que antecede a la Semana Santa en Málaga.

Realización de entrevistas cualitativas, siendo en su origen las mismas de carácter cerrado, pero que se han visto modificadas por efecto de las circunstancias hasta un prisma más abierto, posibilitando éste hecho una participación mucho más activa por parte de los entrevistados y prolifera en cuanto a la obtención de datos, entrevistas a partir de las cuales hemos podido conocer de la mano de los responsables del centro así como de los responsables de los proyectos llevados a cabo, a partir del ámbito cofrade en los distintos centros, las impresiones de los mismos, su historia, desde la creación, hasta la puesta en práctica así como de los resultados obtenidos tras la misma. Una vez analizado el fenómeno cofrade llevado a cabo en estas instituciones, se procedió a un sondeo cuantitativo, en los días álgidos de acción de los citados proyectos. En el caso del Colegio Gamarra, analizamos la actividades llevadas a cabo durante todo el año, y las desarrolladas en la cuaresma, días en que la participación del personal implicado era masiva, contando con la participación multitudinaria de todos los miembros que configuran esa comunidad educativa, siendo reseñable la participación del alumnado que podría representar entorno al 95% de la nómina de alumnos inscritos en el centro. Destacable también la participación del resto de miembros implicados, pudiéndose tasar entorno al 90% de participación en el caso de los no estudiantes.

Una vez analizado el panorama y la posibilidades que nos ofrecía el mismo, evaluando el calado y la perspectiva de los distintos proyectos educativos con origen cofrade (“Escuela Cofrade”...) nos centramos en el estudio de un caso; el Proyecto “Sentir Cofrade” del Colegio Virgen Inmaculada, Sta. María de la Victoria, con varios años de andadura, siendo esta asociación cofrade la de mayor transcendencia existente en cuanto a acción docente refiere, reseñable por la amplia participación del personal que configura esta comunidad educativa.

A la hora de realizar el análisis cuantitativo, además de detenernos en el patrimonio inmaterial del proyecto, valoramos y cuantificamos el número de actividades llevadas a cabo, así como los objetivos perseguidos y alcanzados por los mismos. A estancias numéricas también se cuantificó el patrimonio artístico y cultural adquirido por la asociación a partir del cual, alumnos docentes y demás

personal implicado, trabajan en relación con la educación patrimonial y cultural, pretendiendo a partir de esta iniciativa, la perpetuación en el tiempo de los caracteres tradicionales de la cultura malagueña.

No menos importante y reseñable es el fomento de los valores dados en las relaciones establecidas, las cuales tienen por objeto incentivar la igualdad en pro de la sociedad, la valoración de los derechos humanos, concretados en el respeto hacia cada individuo en el establecimiento de relaciones equitativas, desarrollando aptitudes de compañerismo, solidaridad, atención, altruismo etc.

Finalmente, la investigación que nos ocupa cuenta con distintos epígrafes estructurados:

En el primer epígrafe, bajo la denominación “Introducción” se describen el estudio que se va a realizar, detallando el aspecto cultural, patrimonial y sobremanera el educativo, como línea de investigación primaria, indistintamente del componente religioso adscrito por naturaleza, al fenómeno de la Semana Santa. Desde este planteamiento se evalúa el estado inicial de esta cuestión, se detallan los interrogantes que surgen, asimismo se delimitan los objetivos a alcanzar por esta investigación. Es en este epígrafe también donde se describe la metodología empleada y donde se expone y presenta el caso que se analiza de forma pormenorizada y con caracteres concretos en posteriores epígrafes.

En el segundo de los epígrafes se detalla el marco historiográfico, que a modo de repositorio, se ha empleado, para cotejar la información ofrecida por distintos autores relacionados con el contenido y la realidad vigente en instituciones educativas contemporáneas.

Seguidamente, en el tercer epígrafe se ahonda en investigación propiamente dicha, es en este punto del análisis donde se inicia la evaluación de la realidad docente vinculada al fenómeno cofrade desde su más amplia perspectiva concretada; El consejo escolar cofrade, como organismo gestor de otros niveles de mayor concreción y singularidad dentro del citado fenómeno. En el cuarto y quinto epígrafe se describe el estudio de caso que hemos fijado; los Cofrades de Gamarra, su proyecto educativo “Sentir Cofrade”, gestación y desarrollo del mismo a lo largo de los años, sus implicaciones educativas, su relación al centro adscrito, los documentos creados, la legislación que ampara su actividad, el patrimonio generado, la nómina de personas implicadas, sus relaciones, sus actividades, así como los beneficios alcanzados en favor del alumnado.

En el epígrafe sexto se evidencia las conclusiones alcanzadas en relación con los objetivos y los planteamientos previos planteados en relación con el estudio y análisis de la investigación que se realiza.

Contextualización del fenómeno

Desde el planteamiento inicial, desarrollado en la introducción de la investigación, sopesando las primeras aportaciones referenciadas, las cuales aluden a lo escaso expuesto en relación con el fenómeno de la Semana Santa y su vinculación al sector educativo, reiterando nuevamente el hondo valor que posee todo este fenómeno como importante surtidor del que emanan en un alto porcentaje y de trascendentales modos sus caracteres en la cultura y el patrimonio de la sociedad andaluza y su entorno a continuación analizaremos las aportaciones, más significativas, realizadas por distintos autores al respecto, a lo largo de la historia y en relación al hecho docente que se vale de este fenómeno como agente para vehicular los contenidos educativos que son o pueden ser usados por el sector de la educación en el ejercicio de su labor didáctica.

En primer lugar han sido analizadas las distintas tipologías educativas, para una vez analizadas, enmarcar este fenómeno educativo cofrade dentro de alguna de las citadas, en lo que refiere a este hecho y partiendo de las premisas del profesor Trilla quien estableció la diferenciación de los tres tipos de educación de la siguiente forma:

- **Educación formal:** Instituciones y medios de formación y enseñanza ubicados en la estructura educativa graduada, jerarquizada y oficializada.
- **Educación no formal:** Conjunto de instituciones y medios educativos con intenciones y con objetivos definidos que no forman parte del sistema de enseñanza formal.
- **Educación informal:** Conjunto de procesos y factores que generan efectos educativos sin haber estado expresamente configurados a tal fin (Trilla i Bernet, 1988, pp. 17- 41).

Podemos ubicar en la tercera de las mencionadas tipologías los proyectos educativos cofrades, ya que los mismos si bien es cierto que no han sido creados en su mayoría con la intencionalidad de educar, si contribuyen en mayor o menor grado, desde una perspectiva u otra a la formación de los alumnos.

Atendiendo a uno de los estudios realizados recientemente, en los que de forma pormenorizada son sometidas a riguroso análisis las características del fe-

nómeno de la Semana Santa como medio propagandístico de la cultura y la educación, vemos como algunas de ellas cobran especial significado en el ejercicio docente, Ortiz Carmona, al respecto, señala que:

Otra de las características más importantes que trae consigo la fiesta es su condición de herramienta por y para la propagación de la cultura, así como, en última instancia, y ésta es la que más nos va a interesar en el presente artículo, también la Semana Santa adquiere, al amparo de la posmodernidad y la cultura visual, la condición de medio educador de la sociedad (Ortiz Carmona, 2017, p. 2).

Por consiguiente, podríamos establecer cierto paralelismo entre ese cuadro de la educación informal y la educación formal, de acusadas formas en el ámbito del arte y el patrimonio, donde quedarían reflejados los resultados que se producen por medio del uso del fenómeno “cofradiero” como agente educativo.

Ortiz Carmona (2017, p. 11) al respecto señala que el “hecho de que la Semana Santa genere y difunda contenidos y que eduque de manera indirecta la cultura visual e iconográfica de sus participantes la hace ser uno de los focos educativos de mayor interés (...) que existen en la actualidad. De esta forma, tal y como apuntábamos líneas atrás, la fiesta ha conseguido que un gran número de personas sin formación específica en Historia del Arte hayan conseguido, a través de las fuentes de información que surgen de la Semana Santa y su mundo circundante, unos conocimientos más propios de la educación formal” (Ortiz Carmona, 2017), (Alcalá Rodríguez, 2016), (García Fernández, 1998), (Benítez Roca, 1998).

Atendiendo también a distintos postulados podemos ver que el aspecto identitario y el entorno juegan un papel fundamental en el proceso de enseñanza y aprendizaje, entendiéndose por entorno al conjunto de factores culturales y sociales que infieren en el comportamiento del individuo, dotando de significado su actuación, por medio de la experiencia y la observación, cobrando especial significado este hecho en la construcción del pensamiento social, así como en la aproximación a los sucesos relacionados con el entorno y a los productos, sociales y culturales dados a lo largo del tiempo y en el espacio (Mendioroz, 2016).

Valorando la importante influencia, descrita anteriormente, del entorno como instrumento de aprendizaje, y si analizamos la incidencia de la Semana Santa en muchas ciudades y localidades donde los individuos se desenvuelven cotidianamente, podemos valernos de este hecho para a partir del fenómeno cofrade actuar como docentes, en beneficio de los alumnos, quienes por naturaleza y pertenencia a las zonas geográficas donde la Semana Santa sea seña de identidad, desarrollaran un aprendizaje por contacto paulatino, casi desapercibido, de

la cultura, una cultura que pasa por el hecho cofrade tal y como señala Fernández Paradas, quien defiende que:

La identidad del pueblo, las de las familias y la de las personas pasará por el hecho cofrade. Al sentirnos miembros del comunidad y partícipes del fenómeno, sentiremos la necesidad de contárselo al mundo, y otros sentirán la necesidad de constarnos el suyo propio. Internet, las redes sociales y Youtube, harán el resto (Fernández Paradas, 2016, p. 3).

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento y en atención a ese guiño tecnológico que Fernández Paradas realizaba en relación con la difusión de lo identitario y a las posibilidades que nos ofrece el mismo, podemos en este punto de la investigación analizar la importancia de las nuevas tecnologías, las TIC en educación y las nuevas posibilidades metodológicas que éstas nos ofrecen a la hora de trabajar con el alumnado, que miembro de la sociedad contemporánea, es participe pleno del uso de las mismas, al respecto, Martínez, J. señala que:

No cabe duda que estamos en la era de la información y del conocimiento. Las nuevas tecnologías constituyen un componente más dentro del ambiente donde el niño y la niña se mueven, crecen y se desarrollan. Encontramos computadoras en todas partes: librerías, (...), escuelas, hogar, entre otros (Martínez, J. 2011, p. 8).

Es por ello que el docente actual podría valerse de las mismas, para en relación con la Semana Santa, crear estrategias de aprendizaje desarrollando todas aquellas habilidades necesarias para el aprendizaje por medio del contexto: “La educación inicial tiene por finalidad desarrollar una serie de habilidades cognitivas, psicomotrices, sociales y emocionales acordes con los procesos individuales de cada uno de los niños y niñas, así como con su contexto” (Martínez, J. 2011, p.12). Además del establecimiento de las referenciadas habilidades, el docente puede valerse de estas posibilidades tecnológicas, para por medio del uso de las redes, establecer nexos de unión interterritoriales, e interculturales, desarrollándose desde este prisma actitudes positivas de equidad intercongéneres y de respeto no solo a las características del entorno externo sino también hacia los rasgos de identidad presentes en la multiculturalidad. Hace referencia de lo anteriormente citado Fernández Paradas, quien al respecto señala:

Inevitablemente estas maneras sociales de proceder han llevado a un choque entre las maneras tradicionales de aprender/pensar con los nuevos modos de entender la actual Sociedad del Conocimiento en las Redes Sociales. La comunidad, que en el capítulo anterior, era netamente “local”, ahora pasa por ser “comunidades identitarias”, que pueden ser “transnacionales y se caracterizan por

situar un rasgo no localizado espacio-temporalmente en el centro de su discurso: el género, la etnia, la orientación sexual, etc. (Fernández Paradas, 2016, p. 7).

Al hablar de intercambios culturales, en los que como hemos reflejado con anterioridad existe un importante ejercicio recíproco de difusión de rasgos identitarios entre individuos de culturas próximas, así como de culturas ajenas, hablamos del fenómeno “glocalización”, poco conocido en el argot popular, que tal y como señala Fernández Paradas:

Se entiende “como una alternativa a la globalización, como una explicación a la misma o como una alternativa a la dicotomía global-local (...), ya que la identidad cultural de una determinada región podría ser relevante en el consumo de contenidos locales en Internet. De hecho, según López (1999) los contenidos que apelan a los rasgos de identidad a las que se dirigen tienen asegurado su éxito en un contexto cada vez más local y más global” (Gallardo y Jorge, 2012) (Fernández Paradas, 2016, p. 12).

De este modo, podemos señalar que las nuevas tecnologías se han impuesto como importantes herramientas para abordar todos aquellos elementos que integran la cultura, la sociedad y el patrimonio, siendo un importante exponente de éstos el fenómeno de la Semana Santa. Partiendo de esta base, observamos cómo han sido varios los organismos que haciéndose eco de esta realidad han llevado a la práctica, innovadoras metodologías cuya función aparece reflejada en el postulado de Masterman quien señala al respecto que “ésta es la primera de las grandes funciones de los medios modernos: proporcionar y construir selectivamente el conocimiento de la sociedad” (Masterman, 1993, p. 18).

Ante esta nuevo modo de proceder en la educación podemos contemplar dos posturas frente al mismo, en la primera de sus vertientes, las nuevas tecnologías como medio de aprendizaje, se han convertido para el alumno en el recurso didáctico más atractivo, el cual les permite abordar todo el conocimiento desde un estadio motivacional, donde esta nueva metodología resulta fácilmente útil y cómoda en la consecución de los objetivos propuestos por el docente responsable del proceso educativo. En su segunda vertiente encontramos la postura manifestada por el maestro, quien frente a este nuevo uso metodológico puede mostrar mayor o menor reticencia. Siendo actualmente dominante la actitud positiva y activa al respecto por parte del sector docente, configurado a su vez por individuos en permanente contacto con las nuevas tecnologías, implicados de forma inexorable en el uso de las mismas y conocedores de las múltiples posibilidades que se ofrecen.

Actualmente encontramos diversas herramientas online disponibles para trabajar desde el aula distintas propuestas relacionadas con el patrimonio, la cultura y la sociedad, siendo el caso citado, las páginas del museo Salzillo y el museo de Cuenca donde podemos encontrar una interesante propuesta educativa en relación con este campo de las Ciencias Sociales (Museo Salzillo, 2017) y (Museo de Cuenca, 2017).

En toda esta amalgama de contenidos analizados, podemos observar, cómo son diversos los estudios que a pesar de no contemplar de forma directa el fenómeno de la Semana Santa como una metodología directamente estudiada en su conjunto, vemos cómo sus componentes, sociales, culturales, artísticos, patrimoniales y educativos si son objeto de análisis empírico desde distintas perspectiva, posibilitando su uso en relación con la docencia, práctica llevada a cabo en los centros en los que realizan una labor docente relacionada con el ámbito cofrade, amparándose a lo expuesto en la legislación.

Consejo escolar cofrade y las escuelas cofrades

Dado el relevante carácter transcendental social, cultural, patrimonial y docente manifestado en todos y cada uno de los resultados obtenidos en todos los proyectos emprendidos desde las distintas escuelas y asociaciones cofrades, llevados a cabo durante todo el año desde la consolidación de la primera de estas instituciones, haciéndose eco del mismo, en atención a la protección y perpetuación de las tradiciones malagueñas, de acusadas formas en al ámbito cofrade; atendiendo a sus necesidades y en un intento no sólo de promocionar las mismas, sino de perpetuarlas en el tiempo a modo de cantera para tiempos venideros, la Real Agrupación de Cofradía de Málaga junto a un nutrido número de colegios involucrados en esta actividad, decide crear un organismo desde el que se pueden supervisar y coordinar, así como facilitar todas y cada una de las actividades propuestas por estas organizaciones, en las que los estudiantes desarrollan un papel fundamental en colaboración con la Comisión de Juventud e infancia del mayor organismo cofrade de la ciudad; la Real Agrupación, hecho este llevado a cabo sin precedentes similares alguno, en ningún lugar de la geografía andaluza. Este organismo es denominado como Consejo Escolar Cofrade, fechando su origen en los últimos meses del año 2015, consolidado finalmente en marzo del año posterior, 2016 (Cofrades Málaga, 2015) y (Cofrades de Daimiel, 2015).

Este órgano, tiene por objeto poner en valor y potenciar las actividades llevadas a cabo en todos los centros educativos, de índole diversa; públicos, privados

y concertados, con la intencionalidad de estimular el crecimiento de la misma en favor de la cultura cofrade malagueña.

El Consejo Escolar Cofrade, en la actualidad se encuentra configurado por representantes de los distintos centros educativos reunidos bajo esta denominación, en su origen fue promovido por D. Rafael Gallegos, quien señaló que el objetivo del Consejo Escolar Cofrade se resumen en la colaboración de hermandades y cofradías con los centro educativos implicados, para mejorar la formación de los alumnos (educación infantil, primaria, etc.) y así engrandecer la tradición cultural cofrade de la ciudad de Málaga (Pasión por Mvnda, 2015).

Pertenecen a este organismo distintos colegios, entre otros, los siguientes: Colegio San José (Padre Mondéjar), Colegio La Goleta, Colegio Gamarra, La Presentación, Colegio Sagrado Corazón (Las Esclavas), Colegio Padre Jacobo (Fundación Victoria), CEIP Jábega, CEIP Bergamín y SafaIcet (El Palo) siendo los anteriormente citados, algunos de los fundadores y precursores del Consejo Escolar Cofrade.(Cofrades Gamarra, 2017).

Cofrades Gamarra. Un ejemplo educativo para la educación infantil

En el epígrafe que nos ocupa, analizaremos de forma pormenorizada, todos aquellos elementos que hacen posible la realidad llevada a cabo en el centro educativo malagueño Virgen Inmaculada, Sta. Mará de la Victoria de Gamarra, siendo éste uno de los epígrafes más destacados del conjunto que configuran la presente investigación, pues será por medio del estudio de este caso, cuando podamos establecer relaciones entre lo expuesto en el marco historiográfico y los datos que configuran nuestro repositorio de información con la realidad educativa llevada en la actualidad, en una institución real, con un proyecto tangible, que produce unos efectos, alcanzando unos objetivos perseguidos, los cuales detallaremos y cotejaremos como anteriormente se ha citado con lo hasta el momento estudiado.

Para realizar esta analítica, observaremos el conjunto desde una dual perspectiva. En primer lugar detallaremos el proyecto propiamente dicho; “Sentir Cofrade” y posteriormente realizaremos todos aquellos elementos que en relación con el sistema educativo vigente y a la legislación propuesta en Andalucía para estudios en educación infantil, dan cobertura y amparo legal a la puesta en práctica del mismo.

Para concretar todos estos datos, haremos uso de las entrevistas realizadas, de los documentos cedidos por las partes implicadas, así como de aquellos de orden institucional, de acceso público en relación al centro.

Para analizar el proyecto educativo “Sentir Cofrade” en primer lugar analizaremos su concreción, sus actas constitutivas, sus objetivos, e incluso su historia, grosso modo, en un intento de aproximación resumida y fiel a desarrollo cronológico y a la práctica llevada a cabo. El proyecto sentir cofrade, tienen asilo docente en el malagueño centro educativo de Gamarra, un centro que desde su fundación en el año 1943, ha desarrollado una actividad docente cuyo objetivo, además del netamente educativo, se ha adaptado a los distintos contextos socio-culturales, dando respuesta a las demandas sociales manifestadas por la población, de índole diversa, desde su fundación hasta nuestros días. En este centro, actualmente se ofertan todas las enseñanzas implantadas en el sistema educativo LOGSE, ofertándose entre otras etapas educativas que responden a la demanda en educación infantil, primaria, secundaria, bachillerato y formación profesional. (Colegio Gamarra, 2017).

En el seno de esta institución educativa, nace el proyecto “Sentir Cofrade”, quedando definido como una actividad cultural vinculada al ideario del centro, pudiendo fechar en el año 2013 el inicio de su actividad. Siendo en su mayoría integrantes del claustro los precursores del mismo, quienes establecen las bases del proyecto cofrade educativo para los alumnos, creando a la par una asociación civil, liderada por una junta directiva formada por representantes de los distintos estamentos que configuran el colegio (padres, alumnos, exalumnos, profesores, etc.).

La Asociación Cofrades de Gamarra es una organización civil de naturaleza asociativa y sin ánimo de lucro, constituida en la ciudad de Málaga el día 5 de julio de 2014. Los fines que dan sentido a su existencia son los siguientes:

- Fomentar el sentimiento y la vivencia cofrade entre los alumnos del colegio “Virgen Inmaculada Santa María de la Victoria”, conocido popularmente como Gamarra, y por extensión en los diversos estamentos de su comunidad educativa.
- Profundizar en el conocimiento de los valores tradicionales de la cultura religiosa popular malagueña entre los alumnos del citado centro educativo.
- Fomentar la educación en valores, desde la cual establecer relaciones recíprocas de equidad, respeto, cooperación, etc.
- Colaborar estrechamente en las actividades del citado centro educativo (Cofrades Gamarra, 2017).

En este punto de la investigación nos encontramos con la problemática evidenciada, en cuanto a la ausencia de un proyecto definido aún, dotado de los caracteres que requiere, respondiendo este hecho quizás al factor novedoso, y a la

juventud del proyecto educativo en sí, ya que el mismo, resume su actividad a los últimos meses del pasado y del presente curso lectivo, hecho que no merma en ninguna de sus facetas, la innegable repercusión positiva que tanto para el alumnado como para el centro, refleja la puesta en marcha del mismo.

Si atendemos a lo expuesto por distintos autores, podemos observar, cómo el proyecto educativo “Sentir Cofrade” manifiesta una estrecha vinculación, tanto en su estructura metodológica, como en los objetivos perseguidos.

El trabajo organizado en proyectos permite integrar la teoría y la práctica; potenciando las habilidades intelectuales (...), promoviendo la responsabilidad personal y grupal en favor de la consecución de las metas establecidas, (...), concibiendo al mismo como un acto social, donde es necesario el diálogo para la construcción de un conocimiento que evalúe la realidad (García-Valcárcel, 2009), (Díaz-Barriga, 2003) y (De Fillipi, 2001).

En relación con este hecho podemos observar, cómo “Sentir Cofrade” se vale por ejemplo de su patrimonio para por medio de la práctica incorporar los contenidos teóricos relacionados con el arte, la educación patrimonial, etc. Así mismo hace de cada alumno un elemento fundamental, responsable de múltiples tareas, (con la connotación motivacional que se desprende de dotar al individuo con ese carácter responsable que conduce en cierta medida hacia el liderazgo) que contribuyan al desarrollo del proyecto en relación con la colectividad de elementos personales que coexisten en el proyecto.

Por consiguiente, si partimos de esta simple premisa, podemos empezar a obviar, en cierta medida, la falta de un documento de carácter descriptivo, donde se dispongan los contenidos del proyecto, si entendemos los resultados como puente que salva este impar administrativo, quedando justificada su puesta en práctica, no sólo en relación con los beneficios para los alumnos protagonistas de su uso, sino también atendiendo a lo expuesto en la legislación, que como veremos a continuación otorgará cobertura legal al proyecto “Sentir Cofrade” y a su presencia en el colegio Gamarra.

En atención a este hecho, analizados los distintos documentos de carácter instructivo en el que se desarrollan todos los aspectos que competen al ámbito educativo, encontramos como en la Orden 5 de agosto, por la que se establece el currículo correspondiente a la Educación Infantil, en Andalucía, a lo largo del desarrollo de sus artículos, quedan recogidas un conjunto de disposiciones que dan cobertura legal a Sentir Cofrade, en relación con la educación y al fenómeno de la semana santa, ya que en conformidad con la orden, de acuerdo al contenido

descrito en su artículo 2º Componentes del currículo, punto 2. Los contenidos propios de la Comunidad Autónoma de Andalucía estarán integrados en las áreas del currículo de forma transversal y versarán sobre el tratamiento de la realidad andaluza —geográfica, natural, histórica y cultural. Siendo este hecho hilo argumental del proyecto que estamos analizando, pues en Gamarra, la historia, la cultura y el entorno son motor indiscutible de la mecánica de su trabajo. Si nos detenemos en el punto tercero de la Orden donde se defienden que los centros de educación infantil, podrán organizar los bloques de contenidos de manera flexible, optando por aquella fórmula que mejor se adapte a su contexto y situación y teniendo en cuenta el principio de atención a la diversidad, podemos observar cómo el proyecto “Sentir Cofrade” aborda, desde cualquiera de sus intervenciones la realidad andaluza, de forma concreta, la realidad social y cultural malagueña, motivada y fuertemente influenciada por la Semana Santa, trabajada en este centro educativo, en relación con las características del contexto sociocultural del que son parte integradora los alumnos.

La realidad, la vida cotidiana y el contexto más cercano serán los medios para enseñar, a través de los cuales los alumnos, entre otros elementos, asumirán los rasgos identitarios de su cultura y sociedad, quedando este hecho reflejado en el artículo tercero donde se describen los principios para el desarrollo del currículo, evidenciando el carácter educativo de esta etapa, donde la vida cotidiana será considerada como la realidad a través de la que se aprende y sobre la que se aprende, tanto si los aprendizajes versan sobre sí mismo, como si se refieren al conocimiento del medio físico, natural, cultural y social. Sentir Cofrade, como citamos con anterioridad, es un proyecto que nace entorno al fenómeno de la Semana Santa, valiéndose de ella como agente educativo que contribuya a la acción docente por medio de la cotidianeidad del contexto donde se encuentra inmerso el proyecto y de su aspecto identitario, Fernández Paradas, al respecto, señala “la Semana Santa se ha convertido en todo un fenómeno que permite poner de manifiesto la diversidad de las identidades locales” (Fernández Paradas, 2016, p. 3).

Queda también recogido en esta disposición el uso de las nuevas tecnologías y de todos aquellos recursos que contribuyan al desarrollo pleno del alumno, tal y como podemos observar en lo descrito en la Orden que defiende el uso de las distintas fuentes de información y formación presentes en el medio, y que son propias de la sociedad del conocimiento, especialmente los recursos culturales, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.

En relación con este hecho Fernández y Sánchez, J. señalan que:

En un contexto como el actual en el que la red nos ofrece de una forma inmediata todo tipo de contenidos prácticamente al segundo, se hace necesario superar el miedo a la “desinformación” en el que podemos acabar si no utilizamos Internet y las redes sociales desde una manea concienzuda y crítica. (Fernández y Sánchez, 2014, p. 1).

Convirtiéndose estas posibilidades tecnológicas, tal y como podemos observar con el proyecto “Sentir Cofrade”, en herramientas que faciliten los entornos personales de aprendizaje, con los que el docente adopte una postura de gestión y guía de los contenidos, para que por medio del uso de los mismos los alumnos aprendan de forma autónoma y colaborativa (...) por medios de las diferentes herramientas virtuales, redes sociales y blog seleccionados así como de las TIC en general. (Fernández y Sánchez, 2014, p. 1)

De igual forma adquiere especial relevancia el aspecto que contempla el establecimiento de valores que suponga la creación de relaciones equitativas donde impere de forma recíproca el respeto y la aceptación de la diversidad social, cultural, patrimonial etc. Este hecho puede ser observado en el centro educativo Gamarra, en el que encontramos una población donde convive en armonía una amplia multiculturalidad, así como en el proyecto que estamos analizando que contempla lo dispuesto en la orden en varios de sus puntos. Las diferentes áreas del currículo integrarán de forma transversal el desarrollo de valores democráticos, cívicos y éticos de nuestra sociedad, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la cultura, (...), el patrimonio cultural y natural de nuestra comunidad, su historia, (...), la diversidad de sus manifestaciones artísticas; tanto tradicionales como actuales, así como las contribuciones de sus mujeres y hombres a la construcción del acervo cultural andaluz, formarán parte, de modo transversal, del desarrollo del currículo.

Otro de los aspectos fundamentales que darían valor y protección legal al proyecto educativo “Sentir Cofrade”, sería la participación familiar en la formación del alumnado, siendo agentes educadores activos en los procesos de enseñanza y aprendizaje, hecho reflejado en el artículo octavo de la orden donde se defiende la participación familiar definiendo a sus miembros como agentes activos en la crianza y la educación de forma fundamental en infantil, etapa que debe fundarse en el conocimiento del contexto familiar y generar los cauces de una mutua colaboración que contemplen el respeto a la diversidad de familias en la sociedad contemporánea.

A modo de conclusión para este estudio de caso, podemos analizar también el REAL DECRETO 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las

enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación Infantil, en un intento de establecer lógico paralelismo entre el uso de proyecto “Sentir Cofrade” y la respuesta educativa demandada en el primer estadio educativo; Educación infantil, siendo utilizado el mismo como un reseñable modelo didáctico, haciendo referencia a las áreas que conforman esta etapa educativa y la contribución que se derivan de la actividad del proyecto cofrade del colegio Gamarra.

Con respecto a la primera área “Conocimiento de sí mismo y autonomía personal”, en relación con los proyectos de formación cofrade podemos observar que los mismos:

- Promueven la identidad, ya que los niños interactúan con su medio físico, natural y, sobre todo social.
- Realizan de manera cada vez más autónoma, actividades habituales y tareas sencillas para resolver en su vida cotidiana.

Con respecto a la segunda área “Conocimiento del entorno”, los alumnos:

- Observan y exploran de forma activa su entorno natural, físico y social, desarrollando el sentido de pertenencia del mismo.
- Conocen distintos grupos sociales cercanos a su experiencia, algunas de sus características, producciones culturales, valores y formas de vida, generando actitudes de confianza, respeto y aprecio.

Finalmente, en relación con la tercera área “Lenguajes: comunicación y representación”, en cualquier proyecto didáctico cofrade los alumnos serían beneficiarios de los siguientes aspectos:

- Utilizan la lengua como instrumento de comunicación, de representación, aprendizaje y disfrute, de expresión de ideas y sentimientos, y valoran la lengua oral como medio de relación con los demás y de regulación de la convivencia.
- Comprenden las intenciones y mensajes de otros niños y adultos, adoptando una actitud positiva hacia la lengua, tanto propia como extranjera.
- Desarrollan la curiosidad y la creatividad interactuando con producciones plásticas, audiovisuales y tecnológicas y, teatrales.

Vemos por consiguiente en todo lo anteriormente descrito, que el proyecto “Sentir Cofrade”, manifiesta una amplia vinculación con el currículo propuesto para Educación infantil, puesto en práctica por medio de la actuación de un amplio porcentaje de la comunidad educativa donde se desarrolla, contemplado en

la actividad anual del centro, desarrollándose durante todo el curso lectivo, desde distintas materias y de forma incidente en aquellas relacionadas con el ámbito de las Ciencias Sociales y la religión, de forma acusada en las fechas más próximas a la Semana Santa malagueña, siendo éstas el momento de mayor auge para el proyecto.

Educación patrimonial, patrimonio generado y sus implicaciones educativas

Tal y como hemos podido contemplar durante el desarrollo de los epígrafes que preceden al que nos ocupa, el patrimonio y sus caracteres como agentes educativos empleados en pos de la educación es el fundamento que da sentido a la educación patrimonial, por medio de la cual, todas las partes implicadas desde la perspectiva docente, se valen para la educación del alumnado a nivel global; pues todos entendemos que el proceso educativo traspasa el ámbito del conocimiento y aborda otros que contribuyan al desarrollo del individuo como miembro de una sociedad, en la que además de ser necesaria la aplicación de los conocimientos cualitativos adquiridos, es imprescindible la manifestación de habilidades sociales, concretadas en el campo de los valores en relación con el establecimiento de relaciones positivas entre congéneres. Al respecto Calaf y Fontal defienden que el patrimonio generado (...) en forma de “artefactos” patrimonializados e interpretados de forma contextualizada, son útiles elementos que sirven a la infancia tanto para la vida cotidiana como para evidenciar los valores culturales que conforman su identidad personal y colectiva (Calaf, 2003, 2010; Calaf y Fontal, 2004; Fontal, 2003, 2008, 2012) siendo este hecho uno de los objetivos más perseguidos por las Ciencias Sociales.

Si atendemos a uno de los principales fundamentos sobre los que se erige el proyecto “Sentir Cofrade” podemos contemplar cómo la adquisición de valores, así como la manifestación de los mismos en relación al patrimonio y a las estructuras sociales sobre la que se sostiene, éstos aspectos son fundamentales, y se persiguen de forma constante, por medio de las distintas actividades realizadas en la cotidianeidad de su ejercicio.

El patrimonio generado, que servirá, como agente educativo, con el que trabajar y por el que trabajar, se ha visto multiplicado en los meses en los que “Sentir Cofrade” ha madurado y crecido, consolidándose socialmente como un importante elemento cultural, sobremanera en el área geográfica donde se ubica el colegio Gamarra. Reseñable en este aspecto es la incorporación de la imagen definida como Titular del proyecto, Ntra. Sra. Del Buen Camino, entorno a la que

giran todos los actos culturales propuestos por la identidad, aunque no todo en el proyecto es la imagen propiamente dicha, sino que además en él cobran especial interés otros aspectos también patrimoniales, como puede ser la creación de cualquier marcha procesional, así como alguna composición literaria, por destacar entre el conjunto, alguno de los elementos que dan sentido al proyecto en relación con la educación, especialmente importante, es la lucha continua por la defensa del patrimonio inmaterial malagueño y su consideración y respeto entre la comunidad educativa.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se ha intentado evidenciar algunas cuestiones relacionadas con el fenómeno de la Semana Santa y la Educación Infantil partiendo de la premisa inicial, en la que contemplamos la semana mayor del calendario de Andalucía como un elemento social, cultural y patrimonial, del cual valerse desde una perspectiva educativa para la concreción curricular a través de algún proyecto útil en el aprendizaje del alumnado. A nivel general, podemos afirmar que son casi inexistentes los tratados críticos y empíricos, efectuados hasta el momento al respecto, ello no quiere decir que el fenómeno educativo en relación con la Semana Santa, sea un hecho inexistente o que carezca de valor frente a otros de índole distinta creados para el ejercicio de la enseñanza y el aprendizaje. Pues tal y como hemos podido observar a lo largo de todo el documento presente, existen estos proyectos (véase el caso del proyecto educativo “Sentir Cofrade”) que contribuyen al enriquecimiento cultural de los alumnos beneficiarios de los mismos, respondiendo de esta forma a las primeras de las cuestiones que se plantearon al inicio de la investigación. El fenómeno de la Semana Santa se utiliza en la actualidad como agente educativo por medio de distintos procedimientos.

Al ser contemplada la Semana Santa por encima de su componente religioso, como uno de los elementos más destacables de la cultura andaluza, podemos concluir también que todos los proyectos nacidos bajo este fenómeno, son amparados por la legislación tal y como pudimos observar y detallar en el epígrafe cuarto de la investigación, donde de forma pormenorizada, relacionamos la Semana Santa con la Educación por medio de los artículos dispuestos en la Orden 5 de agosto de 2008 y el Real Decreto donde se definen los objetivos y competencias para la etapa Educativa de Infantil.

La estructura administrativa de estos proyectos se encuentra enmarcada dentro del ámbito de las ciencias sociales y responde a la ejecución de proyectos nacidos desde la ilusión cofrade, que con el discurrir del tiempo se han consoli-

dado como significativos medios docentes en las comunidades educativas, hecho que hace necesaria la creación de organismos que regulen y coordinen su actividad con la propuesta educativa de los centros donde se desarrollan, así mismo para atender el aspecto social es necesaria, la creación de organismos superiores, como el Consejo Escolar Cofrade encargado de gestionar y supervisar su actividad en relación con la evaluación de los objetivos que se alcanzan como fruto de su persecución.

Para el diseño de un proyecto cofrade es fundamental la participación y la colaboración de todas las partes implicadas. Como señalábamos anteriormente el sentimiento cofrade es el motor que impulsa la maquinaria educativa en que se convierten los mismos. Antes de su puesta en marcha es necesario definir ciertos objetivos y competencias, así como las líneas a seguir a tal efecto. Posteriormente se lleva a la realidad educativa, haciendo partícipe del mismo a toda la comunidad donde sean instaurados, distribuyendo responsabilidades y gestionando el proyecto en sí, de este hecho se encargará la asamblea que tutele el proyecto y coordine todo cuanto en él se va a acometer.

En definitiva podemos llegados a este punto, recoger en una breve síntesis todo cuanto ha sido analizado. Podemos afirmar que además de existir, la validez de estos proyectos es evidente e innegable, que contribuyen además de a la formación cualitativa a la competencia social del individuo participante. Son estos proyectos educativos, una importante herramienta en el ejercicio de la educación social, cultural, patrimonial e identitaria, que a pesar de la posible controversia que pueda generar, contribuyen a la Educación siendo ésta el arma más poderosa, tal y como señalara Mandela, que pueda ser usada para cambiar el mundo.

Bibliografía

- Alcalá, L. y Marfil-Carmona, R. (2016). Cultura visual y alfabetización mediática en educación infantil: las posibilidades del diálogo con imágenes. En: *Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Pensamiento. Comunicracia y desarrollo social (1240- 1254)*. Sevilla, España: Egregius.
- Álvarez, V., Herrejón, V., Morelos, M., y Rubio, M. (2010). Trabajo por proyectos: aprendizaje con sentido. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(5), 1-13.
- Aranda, A. M. (2016). *Didáctica de las ciencias sociales en Educación Infantil*. Madrid, España: Síntesis, D. L.
- Barba, J.J., Martínez, S., y Torrego, L. (2012). El proyecto de aprendizaje tutorado cooperativo: una experiencia en el grado de maestra de Educación Infantil. *Revista de docencia Universitaria*, 10(1), 123-144.

- Bestar, M. C. (2003). *Formación del profesorado y la enseñanza de la historia a través del patrimonio cultural local: Cienfuegos 1993-2003*. (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Calaf, R. (Coord.) (2003). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón, España: Trea.
- Calaf, R. (2009). *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudio de casos*. Gijón, España: Trea.
- _____ (2010). Un modelo de investigación didáctica del patrimonio. *Enseñanza de las Ciencias Sociales: revista de investigación*, (9), 17-28.
- Calaf, R. y Fontal, O. (Coords.) (2004). *Comunicación educativa del Patrimonio referentes, modelos y ejemplos*. Gijón, España: Trea.
- Cuenca, J. Ma. (2003). Análisis de concepciones sobre la enseñanza del patrimonio en la educación obligatoria. *Enseñanza de las Ciencias Sociales: revista de investigación*, (2), 37-45.
- DeFillippi, R. (2001). Introduction: Project-based learning, reflective practices and learning outcomes. *Management Learning*, 32(1), 5-11.
- Díaz, A. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 5(2), 1-13. (<https://goo.gl/K2dJYi>).
- Duarte, P., y Ávila, R. (2015). El modelo didáctico de investigación para la enseñanza y aprendizaje del patrimonio cultural en la formación inicial del profesorado. *Cabás*, (13), 135-150.
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Casa Ed. Valentino Bompiani.
- Fernández, A. R. (2016). La glocalización de la Semana Santa y la construcción de las identidades locales. Espacios de reflexión en la Didáctica de las Ciencias Sociales. En: *Innovación universitaria: digitalización 2.0 y excelencia de contenidos* (pp. 1-18). Madrid, España: McGraw-Hill Education.
- Fernández, A. R., y Sánchez, J. A. (2014a). La docencia e investigación de la Escultura Barroca ante las posibilidades del Personal Learning Environment. En: *Construyendo la nueva enseñanza superior* (pp. 587-597). Madrid, España: McGraw-Hill Interamericana de España S.L. (McGraw Hill Educación).
- Fernández, A. R., y Sánchez, J. A. (2014b). Redes sociales al servicio de la innovación educativa: nuevos sistemas pedagógicos aplicados al conocimiento de la escultura Barroca española y su imbricación en la docencia e investigación de la Historia del Arte, En: J. F. Durán Medina, *Comunicación 2.0 y 3.0*. (pp. 17-45). Madrid, España: Visión Libros.
- Fontal, O. (2003). *La educación patrimonial*. Oviedo, España: Trea.
- _____ (2008). Hacia una educación artística patrimonial. En: I. Aguirre; O. Fontal; B. Darrás y R. Rickenmann (Dir.), *El acceso al patrimonio cultural: retos y debates* (pp. 31-66). Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.
- _____ (2012). Patrimonio y educación: una relación por consolidar. *Aula de Innovación Educativa*, 208, 10-13.
- García-Valcárcel, A. (2009). *Modelos y estrategias de enseñanza*. California: Maestría en Educación del Instituto Tecnológico de Monterrey.
- Gervilla, A. M. (2006). *El currículo de educación infantil*. Madrid, España: Narcea.

- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. Recuperado de: <https://goo.gl/r6ovPA>
- Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía (LEA). Recuperado de: <https://goo.gl/1zxoPh>
- Ley Orgánica, 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). Recuperado de: <https://goo.gl/PwxjR5>
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). Recuperado de: <https://goo.gl/HsjoCu>
- Lozano, E. (2013). Patrimonio, arte y didáctica de las Ciencias Sociales. Análisis y reflexiones sobre una estrategia de aprendizaje en el marco de la innovación docente. *Clío*, 39. Recuperado de <https://goo.gl/wx9i2C>
- Martínez, J. (2011). ¿Cómo integrar las nuevas tecnologías en educación inicial? *Educación*, 10(39), 7-22.
- Masterman, L. (1993). *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid, España: Ediciones de la Torre.
- Mendioroz-Lacambra, A. (2016). Propuesta formativa en el grado de maestro de Educación Infantil, para trabajar el método de investigación histórica en el aula. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 399-414.
- Orden de 5 de agosto de 2008, por la que se desarrolla el Currículo correspondiente a la Educación Infantil en Andalucía. Recuperado de: <https://goo.gl/rMGeBU>
- Ortiz, J.A. (2017). Docere, Delectare Et Movere: La importancia educativa de la Semana Santa en la sociedad contemporánea. En *Nuevas narrativas en la didáctica de las ciencias sociales. Digitalidad, redes sociales y competencias documentales* (pp. 24-49). Granada, España: Comares.
- Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación Infantil. Recuperado de: <https://goo.gl/cukznn>
- Torres, J. M. (2014). Casas hermandades: puntos de encuentro entre el sistema educativo y el patrimonio. Experiencia práctica en la malagueña archicofradía del Huerto. En: M. Guzmán (Presidencia), *Patrimonio y educación una propuesta integradora*. Granada: Universidad de Granada.
- Trilla I Bernet, J. (1988). Animación sociocultural, Educación y Educación no formal. *Educar*, (13), 17-41.
- Zabalza, M. A. (2002). *Didáctica de la educación infantil*. España: Narcea.

Webgrafía

- Anónimo (2015). La Agrupación de Cofradías de Málaga constituye el Consejo Escolar Cofrade. Lo integran numerosos colegios de Málaga. *Cofrades de Daimiel*. Recuperado de: <https://goo.gl/GDwVp6>
- Anónimo (2015). La Agrupación de Cofradías de Málaga constituye el Consejo Escolar Cofrade. *Pasión por Mvnda*. Recuperado de: <https://goo.gl/k8cRsW>
- Anónimo (2017). Patrimonio Histórico de Castilla-la Mancha. Recuperado de: <https://goo.gl/U38Z6w>

- Anónimo (2017). Asociación cultural Escuela Cofrade de Málaga. *Aplicaciones corporativas*. Ayuntamiento de Málaga. Recuperado de: <https://goo.gl/ayMtSp>
- Anónimo. (2017). Escuela Cofrade. *Cofrades Málaga*. Recuperado de: <https://goo.gl/BcBtzk>
- Anónimo (2017). Cofrades Gamarra. Recuperado de: <https://goo.gl/FRdjxq>
- Anónimo (2017). Colegio Gamarra. Málaga. Recuperado de: <https://goo.gl/HGzPHP>
- García, M. (2015). La Agrupación crea el primer Consejo Escolar Cofrade con trece colegios. *Cofrades Málaga*. Recuperado de: <https://goo.gl/zBynTm>

La Semana Santa en la educación primaria obligatoria: divergencias entre el currículo y los libros de texto

Luis González Gnecco¹

Resumen

En las siguientes páginas se relatan los resultados de una investigación realizada sobre el currículum oficial de la Junta de Andalucía y sobre unas editoriales de libros de texto. La investigación sobre las editoriales se ha realizado con el objetivo de analizar la presencia de la Semana Santa en los libros de texto que se utilizan en primaria, así como la presencia de otros elementos patrimoniales o de otras fiestas. Por otro lado, se investiga acerca de las posibilidades que ofrece el currículum de educación primaria de incluir la Semana Santa en la actividad docente, y se realiza una propuesta de Unidad Didáctica Integrada con las asignaturas de Ciencias Sociales y de Educación Artística.

Palabras clave: Semana Santa, educación primaria, análisis de libros de texto, análisis de currículo, unidad didáctica integrada.

Introducción

La diversidad de culturas y patrimonios culturales que existe en nuestro mundo, es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. Su protección y difusión debería ser activamente promovida como un aspecto fundamental del desarrollo humano

(Conferencia de Nara sobre la autenticidad, 1994).

Para la didáctica de las ciencias sociales, el patrimonio puede considerarse la expresión más genuina de la identidad, porque su apropiación por parte de las personas puede favorecer:

- La construcción de una identidad ciudadana responsable (personal, social y cultural) fundamentada en la voluntad de respeto y de conservación del entorno y del pasado.
- El desarrollo de un pensamiento social crítico, para ser capaz de situar históricamente las evidencias del pasado y darles significado social, político y cultural.

1 Universidad de Granada. luisgonzy.lg@gmail.com

- La capacidad de implicarse y de actuar de manera responsable en la conservación, la preservación y la divulgación del medio local y global.
- La construcción de un conocimiento histórico y social, a partir del establecimiento de la continuidad temporal (pasado-presente-futuro), de la construcción de la conciencia histórica y de la indagación histórica con fuentes primarias.

Este patrimonio cultural “es un elemento que permite comprender que el presente se ha configurado a través del tiempo, a partir de las decisiones que las personas han ido tomando a cada momento. Es decir, se plantea que el patrimonio es la representación de lo que se ha denominado el pasado que tenemos presente” (Pagès-Pons, 1986 en González Monfort, p. 3).

Sin embargo, “no se puede considerar sólo como elemento patrimonial, una obra de arte o algún elemento legado del pasado; el concepto patrimonio es mucho más amplio y abarcador y bajo su significado aglutina tanto elementos del pasado como del presente, tanto del paisaje rural como urbano, tanto los de carácter material como inmaterial” (Benavent, 2014 en Valdera Pérez, 2015). Partiendo de esta base, cabe destacar como uno de los elementos patrimoniales de carácter inmaterial con más auge en los últimos años de España la Semana Santa. Tal es el auge de la misma que el Real Decreto 384/2017 del 8 de abril declara la Semana Santa como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial en su artículo 1, describiéndola en el artículo 2 de la siguiente forma:

La Semana Santa, conmemoración de la Pasión, muerte y resurrección de Jesucristo, comprende en España toda una serie de celebraciones, entre las que destacan las procesiones, con una gran diversidad de manifestaciones por todo el territorio español. No existe un único modelo de celebración de la Semana Santa española, sino que esta manifestación encuentra en el país múltiples variables. Es, por tanto, un fenómeno plural que, aun compartiendo rasgos esenciales a lo largo de la geografía española, no permite establecer modelos de fiesta.

La Semana Santa en España comprende una gran diversidad de valores culturales, desde su función como forma de expresión de la religiosidad popular a su papel como marcador identitario, pasando por su importancia como vehículo de conocimientos tradicionales y su relación con oficios artesanos, así como con las múltiples obras muebles e inmuebles de valor artístico.

Desde época medieval, las celebraciones de Semana Santa han funcionado como formas de expresión de la religiosidad popular y como referentes identitarios, no sólo para el mundo católico, sino también para gran parte del conjunto de la población y para las comunidades implicadas, que han convertido a la Semana Santa en un fenómeno plural en el que participan todos los géneros y capas sociales, en muchos casos al margen de la práctica religiosa.

La Semana Santa en España, como fenómeno plural, tiene una gran proyección internacional, en especial para Latinoamérica, no sólo como referente religioso, sino también como referencia social e identitaria.²

No obstante, la Semana Santa, más allá de lo patrimonial,³ se ha convertido para muchos en una fiesta. En primer lugar, son muchas las localidades que aprovechan el Domingo de Ramos para comer en familia, para salir a la calle a ver la procesión, y para celebrar una pequeña fiesta. En segundo lugar, el Jueves Santo y el Viernes Santo se convierten en días festivos en homenaje a la muerte de Cristo. Aparte de las propias fiestas, la Semana Santa trae consigo una serie de tradiciones, como la de guardar vigilia el Viernes Santo. Años atrás, los comercios, cines, y demás actividades de ocio solían cerrar desde el miércoles santo hasta el Domingo de Resurrección, puesto que era el luto que se le guardaba en cierta manera a Cristo.

Son todos estos aspectos los que hacen de la Semana Santa un fenómeno digno de estudio, así como necesaria la educación respecto a esta, al igual que respecto a los demás elementos patrimoniales y las demás fiestas nacionales, autonómicas, provinciales y locales.

La incorporación de la celebración de fiestas tradicionales en la escuela coopera plenamente en la consecución de unos buenos ciudadanos que comprendan la cultura de la sociedad en la que viven, la conserven y la enriquezcan. Constituye un elemento formativo transversal, ya que se vincula con múltiples dimensiones educativas: educación cívica, moral, intercultural, del consumidor, además de las diferentes competencias instructivas y de la formación de valores como liderazgo, compromiso e implicación en cuestiones comunitarias, etc. (Teixidó Saballs y Corominas Rovira, 2012 p. 5).

Incluso más allá de su valor patrimonial o su carácter festivo,³ no cabe duda de que la Semana Santa, sobre todo en Andalucía, se ha convertido en una seña de identidad local y provincial. Este fenómeno ha pasado por encima de los carnavales, el Corpus Christi y demás fiestas provinciales para convertirse en el centro de vida de varias localidades, y en uno de los aspectos de identidad social para muchos y muchas que participan en ella. Sin embargo, ¿Contribuye la educación formal a la concepción de este aspecto patrimonial?

2 Real Decreto 384/2017 del 8 de abril por el que se declara la Semana Santa como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial.

3 Con todas las dimensiones que ello engloba (artística, iconológica...)

El objetivo principal de esta investigación es poner sobre la mesa el tratamiento que recibe la semana santa en la Educación Primaria, tanto en libros de texto aplicados como en el propio currículo, así como señalar los puntos del currículo con los que se podría trabajar este aspecto patrimonial tan importante en la península, y realizar al final una propuesta de actividad basada en las Unidades Didácticas Integradas (UDI) sin dejar de lado los principios del Diseño Universal de Aprendizaje (DUA) que defiende que todos los alumnos del centro escolar tengan las mismas oportunidades de aprender y de trabajar, basándonos en los principios de normalización de los servicios y de no discriminación. En definitiva, la intención es contestar a las siguientes cuestiones:

- ¿Aparece la Semana Santa en los libros de texto?
- ¿Aparece la Semana Santa en el currículo de primaria?
- ¿Se puede trabajar la Semana Santa en las aulas sin salirse de lo establecido por el currículo?

Para tratar de responder a estas cuestiones, he aplicado una metodología basada en la investigación. En primer lugar, he consultado a profesionales de la enseñanza sobre el tema. Posteriormente, he revisado determinadas editoriales de libros de texto de Educación Primaria que se señalarán a continuación, y he revisado el currículo buscando los puntos relacionados con este tema. Por último, he pasado a diseñar una Unidad Didáctica Integrada como propuesta de trabajo docente. La investigación seguirá la siguiente estructura: Análisis de libros de texto; Análisis del currículo; y Unidad Didáctica Integrada.

Análisis de los libros de texto

Para ejemplificar la presencia de la Semana Santa en los materiales curriculares, hemos tenido en cuenta tres editoriales (Santillana Grazalema, Anaya y SM), en la que hemos analizado el tratamiento didáctico y la presentación de la Semana Santa entre sus páginas. Las diferentes editoriales analizadas, responden al libro de Ciencias Sociales de la actual legislación vigente en Andalucía.

De cada editorial se han revisado los seis libros, de primero a sexto, que constituyen la Educación Primaria obligatoria. Se han analizado, cada uno de los temas del libro, revisando textos, imágenes y actividades. En la editorial Santillana Grazalema, en el libro solo aparece una imagen relacionada con la Semana Santa en las primeras páginas, y aparece acompañada de la navidad, ya que se habla sobre los temas y las festividades religiosas. En el libro del segundo curso no aparece absolutamente nada relacionado con la Semana Santa. Hay que esperar al libro

del tercer curso para poder encontrarse otra imagen a finales del libro. En el libro de texto del cuarto curso no aparece tampoco nada, situación que se repite tanto en el de quinto curso como en el de sexto curso. Curiosamente, ambas imágenes son de penitentes.

La situación de la editorial de Santillana Grazalema, no es mucho más esperanzadora. Con la misma pretendíamos comprobar sin los resultados de la primera editorial eran pura casualidad. Y así fue. Sin embargo, la casualidad era que apareciese algo de este tema, ya que en Anaya no apareció ni una sola imagen, frase o ejercicio que nombrase este tema. Durante los seis cursos, no se realiza las más mínima alusión a la Semana Santa en los libros de texto de Ciencias Sociales.

La última editorial que hemos revisado para la asignatura de Ciencias Sociales fue la de SM. En esta editorial dispuse también de los cuadernillos, lo que fue un alivio, ya que en los seis cursos que comprende la Educación Primaria, solo aparece la Semana Santa en un ejercicio del cuadernillo de quinto curso, en el cual podemos encontrar un mapa de Andalucía señalando con iconos las festividades que se celebran en cada zona de la Comunidad Autónoma. La Semana Santa aparece representada en la leyenda con un penitente.

Estas tres editoriales hacen que la impresión sea que la Semana Santa no es un aspecto tratado en la Educación Primaria. Sin embargo, este problema no se extiende a todo el patrimonio material e inmaterial de la Península.

Durante los seis cursos de la Educación Primaria, y en todas y cada una de las editoriales que hemos revisado, la Semana Santa no aparece, pero sí lo hace en detrimento de esta el flamenco y demás aspectos patrimoniales (la Semana Santa tiene la misma proyección patrimonial que el flamenco). Si tomamos un libro de educación primaria y lo observamos, podemos ver cómo en la asignatura de Ciencias Sociales, en los temas dedicados a la sociedad propiamente dicha,⁴ aparece progresivamente el patrimonio español. El flamenco es un tema recurrente en todos los libros, y aparece tratado como seña de identidad de nuestro país. En los libros aparecen imágenes de cantaores, bailarines, tablaos y el vestido típico de flamenco, tanto masculino como femenino. Aparecen los nombres de ciertas personas relevantes de este arte, y recibe un tratamiento como algo de lo más importante de España.

4 Elimino por tanto los temas dedicados a gobierno, economía y demás aspectos que no se centran tanto en el patrimonio.

Pero el patrimonio español no se limita al flamenco. De hecho, atendiendo a la clasificación del patrimonio según la UNESCO, podemos encontrar en los libros de texto de educación primaria:

- **Patrimonio Natural.** Es frecuente que aparezcan espacios naturales como la reserva de Doñana, o incluso en alguna ocasión podemos encontrar las Cuevas de Piñar o los Karst en yeso de Sorbas.
- **Patrimonio cultural tangible mueble.** Lo más encontrado en esta clasificación son imágenes de las Cuevas de Altamira, aunque tampoco es muy frecuente encontrarlo.
- **Patrimonio cultural tangible inmueble.** Aparece de forma muy recurrente la catedral de Santiago por ser un aspecto turístico, así como la Alcazaba de Almería, la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba, o la Torre del Oro de Sevilla. También podemos encontrar las zonas costeras del mediterráneo, como Costa del Sol, Benidorm o Cabo de Gata, siendo más frecuentes las andaluzas. También aparece en ciertas ocasiones Sierra Nevada y los paisajes pirenaicos o canarios.
- **Patrimonio cultural intangible.** En este punto es en el que debería aparecer la Semana Santa, aunque aparece el flamenco, tanto baile como música, la religión que es más común en España, las costumbres como las romerías o el Rocío, y la co-existencia de dialectos en ciertos puntos del país.

El análisis de los libros de texto, evidencia que el tratamiento del patrimonio no es un problema entre sus páginas, pero también es digno de mencionar que algunos aspectos del propio patrimonio tienen un trato mucho más amplio que otros. Es algo curioso que la Semana Santa, que se ha convertido en un fenómeno social, incluso una fiesta para muchos, no sea tratada, pero sí se traten las comidas típicas y los bailes regionales.

Esto último nos llevó a reflexionar que el objetivo de esto es que los ciudadanos españoles vean los aspectos del país que interesan por el beneficio económico que producen,⁵ así como la intención de plasmar ideologías y preferencias de las editoriales en los libros de texto.⁶ El hecho del beneficio económico me condujo a la competencia incluida en el currículo de la LOMCE referida al sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor. Esta es una competencia que se añadió con la ley vigente, LOMCE, de 2013.

5 La paella, el flamenco, y las costas del mediterráneo son conocidas en toda Europa, y son muchos los turistas que vienen a España conociendo solamente eso.

6 Aspecto curioso, ya que son varias las editoriales que, aún siendo propiedad de la Iglesia, no muestran la Semana Santa.

Para contrastar esta realidad, hemos querido analizar la presencia de la Semana Santa en dos editoriales de la ley LOE, de 2006, cuando Ciencias Sociales y Ciencias Naturales eran una sola asignatura, Conocimiento del Medio.

La primera editorial que revisamos de la materia de Conocimiento del Medio fue Vicens Vives, con sus libros titulados Medio Natural, Social y Cultural. La información encontrada es algo distinta a los libros de la LOMCE. En el primer curso, al hablar de las festividades religiosas españolas, aparecen la Navidad, la festividad de Todos los Santos, y la Semana Santa. Sin embargo, en este caso, no se limitan a añadir una imagen. Aparecen dos imágenes de dos procesiones distintas, y se aporta información sobre inicio, fin, y aspectos típicos de la Semana Santa. Para cerrar el tema, mencionan tres comidas típicas de la Semana Santa, y describen la receta de las torrijas.

En el segundo y el tercer curso de primaria, la situación vuelve a los orígenes. Aparece la Navidad como fiesta religiosa, pero no aparece la Semana Santa. Hay que esperar al cuarto curso para volver a tener una situación más esperanzadora. En este curso, al hablar de nuevo sobre las festividades religiosas, podemos encontrar la fiesta de la Navidad, y como novedad los Reyes Magos y su característico roscón de reyes, junto con los belenes también típicos de la Navidad. Sin embargo, en este caso, la semana santa no aparece al hablar sobre las festividades religiosas, sino al hablar sobre las fiestas de cada estación del año, más concretamente como fiesta de primavera. La información aportada es en la misma línea del primer curso, mencionando comienzo y fin, y adjuntando una imagen de penitentes.

En el libro de quinto curso, las festividades que aparecen son las típicas navideñas, y festividades de la Comunidad de Madrid, pero no mencionan la Semana Santa. La ausencia de este fenómeno se repite en el sexto curso, pero no al hablar de festividades, sino al hablar del turismo y de opciones culturales españolas.

La última editorial analizada es la de Santillana.⁷ En el caso de esta, comenzando con el libro del tercer curso, podemos ver en el tema 19 que se dedica una de las partes del tema a la Semana Santa. En esta podemos observar una imagen del paso *El Cachorro* de Sevilla, y tres imágenes más relacionadas con la Semana Santa. La actividad propuesta es un trabajo en el que se define la Semana Santa, se indica la fecha, los actos que se realizan, y los participantes.

7 Los libros de 1º y 2º curso no ha sido posible encontrarlos, por lo que se ha revisado los libros de 3º, 4º, 5º y 6º curso.

En el libro del cuarto curso se menciona en el tema 18 la Semana Santa como una fiesta religiosa sin incluirse imágenes. Posteriormente, el tema 20 se titula *Cómo se estudia una tradición: La Semana Santa de Granada*. En este tema se incluyen imágenes de la cofradía Santa María de la Alhambra y una del Cristo de los Favores. La información que se incluye son las fechas, que son las cofradías, que son los pasos, las procesiones, los momentos estelares y la participación del pueblo. Por último, se incluyen unas actividades relacionadas con la misma, actividades que van desde la demostración de lo aprendido hasta la investigación. En los libros de quinto (Ramos 1990) y sexto curso (Castejón, 1985) la Semana Santa no aparece de ninguna manera.

Cabe destacar, por tanto, la total ausencia de la Semana Santa en los libros de la LOMCE frente a la presencia en algunos libros de la LOE, aunque tampoco es suficiente la información aportada, salvo en el caso del cuarto curso de la editorial Santillana, en la que los alumnos deben investigar.

La Semana Santa en el contexto del currículo

Una vez realizado el análisis de los libros de texto, y viendo los resultados tan negativos obtenidos, nos planteamos profundizar en la raíz de esta situación, ¿Por qué Semana Santa no está incluida en los libros como sí lo están el flamenco o las zonas turísticas de España? Antes de analizar los libros, nuestra creencia era que este fenómeno sociocultural tan relevante de nuestro país no iba a estar incluido en los libros de texto de la Educación Primaria por ser un tema religioso,⁸ tema un tanto delicado para incluir en las aulas aparte de la propia asignatura de religión.

Sin embargo, una vez revisado este material didáctico, esa idea queda eliminada, ya que si se incluyen otros aspectos religiosos como la navidad, algunas catedrales como la de Santiago, y algunos aspectos religiosos que tienen especial relevancia en el país, sobre todo en Andalucía, como son las Romerías y el Rocío. Por tanto, enfocamos la segunda parte de la investigación a averiguar si existe alguna relación entre la Semana Santa y el currículo de primaria, para analizar si el motivo de la ausencia de esta se encuentra en el propio currículo.

Para realizar este análisis he utilizado la Orden del 17 de marzo de 2015 por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Primaria en Andalu-

8 Aunque en estos tiempos no sea únicamente religioso, sino que se ha convertido en un fenómeno social más allá de la religión.

cía, incluida en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA). Al ser el currículo desarrollado de la ley educativa LOMCE, la antigua asignatura de Conocimiento del Medio queda dividida en dos: Ciencias Naturales y Ciencias Sociales. Se revisan y comparan ambas asignaturas. En el caso de Ciencias Naturales, no se puede apreciar ninguna relación entre currículo y patrimonio, por lo que tampoco con la Semana Santa. Sin embargo, el caso de las Ciencias Sociales es muy diferente.

El primer punto en el que nos detenemos es la propia descripción del área. Esta cita que

El área de Ciencias sociales centra su atención en el estudio de las personas como seres sociales y las características generales y particulares del entorno en el que viven. En dicho estudio son esenciales los aspectos geográficos, sociológicos, económicos e históricos que determinan una cultura y una sociedad. Partiendo de la comprensión de la realidad de la comunidad andaluza como lugar de encuentro de culturas, nuestro alumnado deberá conocer y valorar el patrimonio natural y cultural de Andalucía [...] así como apreciar y respetar sus peculiaridades y riquezas culturales.

Si leemos esta parte detenidamente, relaciona la materia con la sociedad como indica su propio nombre. En la primera frase menciona el entorno de las personas como seres sociales, y en el segundo incluye el estudio de aspectos sociológicos que determinan una cultura y una sociedad. Por tanto, uno de estos aspectos debe ser la Semana Santa, ya que durante los meses de marzo y abril son muchas las vidas que giran en torno a este aspecto.⁹ La siguiente frase también pone de manifiesto el hecho de la valoración y conocimiento del patrimonio cultural andaluz, algo difícilmente asequible si parte del mismo se oculta en el aula.

De la descripción del área pasamos a la descripción de los propios bloques de contenidos de esta materia.¹⁰ En el primer bloque, “contenidos comunes”, se menciona que:

Será especialmente relevante aprender a hacer trabajo de campo, en contacto directo con el objeto de estudio. Las actividades que se proponen desde distintos programas educativos promovidos por la Consejería de Educación, Cultura y Deporte ayudan y facilitan un contacto directo con los distintos aspectos del patrimonio que son objeto de estudio.

9 En el caso de las personas que participan en la Semana Santa, sus vidas giran en torno a ella prácticamente todo el año.

10 A saber: Contenidos comunes; el mundo en que vivimos; vivir en sociedad; y las huellas del tiempo.

Este aspecto del bloque es uno de los que se incluirán posteriormente en la Unidad Didáctica Integrada. Promueve, con otras palabras, el contacto directo con el patrimonio cercano al alumno, por lo que promueve el contacto directo con la semana santa indirectamente.

En el segundo bloque, “el mundo en que vivimos”, se señala que “Se desarrollarán habilidades necesarias para interpretar diferentes tipos de textos, cuadros, gráficos, esquemas, representaciones cartográficas, fotografías e imágenes sintéticas [...]”. Esto se puede destinar a la interpretación de toda la iconología e iconografía que incluye la Semana Santa, desde los cuadros hasta los tronos, pasando por cualquier elemento como son las vestimentas o los adornos. Este paso es esencial para poder apreciar la importancia de la Semana Santa, su significado y el motivo por el cual gusta tanto a la sociedad, sea o no sea creyente.

Pasando al tercer bloque, “vivir en sociedad”, se trabajarán las:

Características de los distintos grupos sociales, respetando y valorando sus diferencias, quienes son los integrantes, cómo se distribuyen en el espacio físico, de qué manera distribuyen el trabajo entre sus miembros [...]. La visita a zonas protegidas, monumentos, museos [...] pueden facilitar el planteamiento de problemas contextualizados.

Este aspecto de los bloques de contenidos se va a utilizar, mostrando por tanto su relación con la Semana Santa, en la UDI planteada. Aun no siendo un aspecto directamente relacionado con el patrimonio ni con la Semana Santa en sí, se puede aplicar y utilizar a la hora de conocer las hermandades y demás grupos sociales que hay dentro de la Semana Santa.

El último bloque de contenidos, “las huellas del tiempo” hace énfasis en la propia construcción de Andalucía, en los ámbitos histórico, social y cultural, y señala que es importante para el alumnado “adquirir las referencias históricas que permitan elaborar una interpretación personal del mundo, a través de unos conocimientos básicos de Historia de España y de la Comunidad Autónoma, con respeto y valoración de los aspectos comunes y la riqueza de la diversidad.” Uno de los aspectos de la comunidad autónoma en la que vivimos, y del país casi al completo, es el centro de estudio de esta investigación, por lo que contribuye a la percepción del mundo, a la interpretación de aspectos del mismo, y a la reflexión, valoración y crítica de todo lo que sucede a nuestro alrededor.

El siguiente aspecto curricular analizado son las orientaciones metodológicas, que afirman que “se desarrolla, la capacidad para valorar y respetar el patrimonio natural, histórico, cultural y artístico, y asumir las responsabilidades que

supone su conservación y mejora.” Por tanto, todo el trabajo que se realice en el área, tanto por profesores como por alumnos, debe contribuir a la concepción de patrimonio, tanto su conocimiento como su responsabilidad para con el mismo. El patrimonio, aun a riesgo de ser repetitivo, lo conforman muchos aspectos de la sociedad, y no debe ser excluido del mismo ninguno.

Otro aspecto incluido en la LOMCE son las competencias curriculares, competencias a las que todas las asignaturas deben contribuir para su obtención, y esta área no iba a ser menos. Uno de los ámbitos en los que contribuye la asignatura a las competencias clave:

Es aquel que trasciende las relaciones próximas al alumnado, abordar el barrio, el municipio, la comunidad, el estado, la Unión Europea, etc. Comprender su organización, sus funciones y los mecanismos de participación de la ciudadanía el área contribuye a la comprensión de la realidad social en la que vive el alumnado, al proporcionar un conocimiento del funcionamiento y de los rasgos que la caracterizan.

Otra competencia a la que, lógicamente, contribuye el área, es a la de conciencia y expresiones culturales, para la cual “se centra en el conocimiento de las manifestaciones culturales, la valoración de su diversidad y el reconocimiento de aquellas que forman parte del patrimonio”. El área se centra en la cultura, en las manifestaciones de la misma y en su reconocimiento. Por tanto, esta contribución queda incompleta si no se incluyen todas las manifestaciones culturales y patrimoniales. Si bien es cierto que los alumnos salen del colegio conociendo el flamenco¹¹ o la gastronomía, no van a conocer bien todas las expresiones culturales si no se incluyen en la docencia.

De los objetivos del área de ciencias sociales para la educación primaria se pueden extraer tres que están relacionados con la Semana Santa:

- O.CS.5. Conocer y valorar el patrimonio natural y cultural de Andalucía y España y contribuir activamente a su conservación y mejora, mostrando un comportamiento humano responsable y cívico [...].
- O.CS.7. Comprender, valorar y disfrutar las diferentes manifestaciones culturales y lingüísticas de nuestra comunidad autónoma, así como de España y la Unión Europea, reconociendo y respetando las diferencias entre personas, a partir del conocimiento de la diversidad de factores geográficos,

11 Les guste más o menos, lo practiquen o no, se identifiquen con él o no.

sociales económicos o culturales que definen los rasgos propios de cada población y sus variables demográficas [...].

- O.CS.10. Despertar la curiosidad y el interés por aprender y conocer las formas de vida del pasado valorando la importancia de monumentos, museos y restos históricos como fuentes y espacios, mostrando una actitud de respeto con su entorno y cultura, adoptando responsabilidades de conservación de su herencia cultural a nivel de localidad, de comunidad Autónoma, de España y de Europa.

El último aspecto estudiado del currículo de Ciencias Sociales es el desarrollo curricular del área, en el cual se incluyen los contenidos por ciclos de la materia.¹² El ciclo en el que más se puede trabajar la Semana Santa en cuanto a contenidos incluidos en el currículo es el primero, es decir, primer y segundo curso, 6-7-8 años. De aquí se pueden extraer los siguientes contenidos:

1. Contenidos comunes¹³
 - 1.1. Recogida de información del tema a tratar, utilizando diferentes fuentes (directas e indirectas)
 - 1.2. Utilización de las tecnologías de la información y la comunicación para buscar y seleccionar información y presentar conclusiones.
 - 1.3. Utilización y lectura de diferentes lenguajes textuales y gráficos.
 - 1.4. Técnicas de estudio. Estrategias para desarrollar la responsabilidad, la capacidad de esfuerzo y la constancia en el estudio.
 - 1.5. Fomento de técnicas de animación a la lectura de textos de divulgación de las Ciencias Sociales (de carácter social, geográfico e histórico).
 - 1.6. Uso y utilización correcta de diversos materiales con los que se trabaja.
 - 1.7. Estrategias para la resolución de conflictos, utilización de las normas de convivencia y valoración de la convivencia pacífica y tolerante.
 - 1.8. Sensibilidad, sentido crítico en el análisis y el compromiso en relación con la búsqueda de las mejores alternativas para progresar y desarrollarnos.
2. El mundo en que vivimos
 - 2.2. El medio natural y el ser humano. El medio rural y urbano andaluz.

12 Este punto, junto con el de los objetivos, los he dejado para el final de manera intencionada, ya que son la base para el siguiente apartado del trabajo, el diseño de una UDI.

13 Los contenidos destacados de este bloque son comunes a los tres ciclos. A medida que avanzan los ciclos se añaden algunos contenidos comunes a los bloques, pero los relevantes en el aspecto estudiado son estos.

3. Vivir en sociedad
 - 3.2. El municipio
 - 3.3. Manifestaciones culturales populares de la cultura andaluza y sus expresiones más significativas, haciendo hincapié en el flamenco como patrimonio de la humanidad.
 - 3.6. Medios de comunicación. La publicidad.

Para el segundo ciclo, tercer y cuarto curso de primaria, 8-9-10 años, los contenidos escogidos son:

2. El mundo en que vivimos
 - 2.5. Impacto de las actividades humanas sobre el medio: organización y transformación del territorio
3. Vivir en sociedad.
 - 3.9. El comercio. El turismo. El transporte y las comunicaciones.

Por último, para el tercer ciclo, quinto y sexto curso, 10-11-12 años, se han destacado los siguientes contenidos:

3. Vivir en sociedad
 - 3.1. [...] Principales manifestaciones culturales de España y populares de la cultura [...]
4. Las huellas del tiempo
 - 4.4. [...] Arte y cultura de Andalucía y de España de los siglos XX y XXI [...].

Estos contenidos y objetivos extraídos del currículo son la prueba de que la Semana Santa no queda totalmente extraída del mismo, sino que son las editoriales y los docentes los que tienen la posibilidad de incluirla o no. Partiendo de esta base, se ha diseñado una Unidad Didáctica basada en la Semana Santa que puede servir como propuesta docente.

Unidad Didáctica Integrada

Tras haber revisado tanto los libros de texto utilizados en las aulas de Educación Primaria como el currículo por el que se rigen estos, hemos podido apreciar el poco tratamiento que se le da a la Semana Santa en los colegios aun teniendo posibilidades de hacerlo. Por tanto, he pasado a la acción y he diseñado lo que puede ser una Unidad Didáctica Integrada asequible y sencilla de llevar a cabo, mediante la cual los niños se divertirán haciéndola y podrán disfrutar de la Semana Santa a la vez que participan en ella.

Las áreas que se incluirán en esta Unidad Didáctica serán las áreas de Ciencias Sociales y Educación Artística. Está planteada para un aula con un ratio de 25 alumnos agrupados en 5 grupos de 5 personas, centrada en el segundo ciclo de educación primaria, y basada en un horario diseñado por mí, que es el siguiente:

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
9:00-10:00	Cs	Inglés	Francés	Inglés	Lectura
10:00-11:00	Len	Cn	Cs	Cn	Mat
11:00-12:00	Rel	Len	Lectura	Len	Ef
R	E	C	R	E	O
12:30-13:15	Mat	Res prob	Mat	Artística	Len
13:15-14:00	Inglés	Artística	Ef	Res prob	Francés

Este horario ha sido diseñado basándose en la cantidad de horas semanales atribuidas a cada asignatura por la LOMCE, así como en las horas de máximo rendimiento y máxima fatiga de los alumnos y en las relaciones existentes entre cada asignatura. Para poder llevar a cabo la unidad didáctica es necesario que los docentes dispuestos a realizarla investiguen previamente en relación con lo que se va a trabajar, por lo que su implicación es un pieza fundamental para lograr la consecución de los objetivos. Tendrá una duración de dos semanas aproximadamente,¹⁴ utilizando dos sesiones de cada asignatura para trabajar y una de artística para su exposición.

A continuación, se expone la unidad didáctica en sí.

Área de ciencias sociales

PLANTEAMIENTO DIDÁCTICO

Objetivos didácticos

O.CS.1. Desarrollar hábitos que favorezcan o potencien el uso de estrategias para el trabajo individual y de grupo de forma cooperativa, *en contextos próximos*, presentando una actitud responsable, de esfuerzo y constancia, de confianza en sí mismo, sentido crítico, iniciativa personal, curiosidad, interés y creatividad en la construcción del conocimiento y espíritu emprendedor, con la finalidad de planificar y gestionar proyectos relacionados con la vida cotidiana.

O.CS.5. Conocer y valorar el patrimonio natural y cultural de Andalucía y España y contribuir activamente a su conservación y mejora, mostrando un comportamiento humano responsable y cívico, colaborando en la disminución de las causas que generan la contaminación, el cambio climático, en el desarrollo sostenible y el consumo responsable, mediante la búsqueda de alternativas para prevenirlos y reducirlos.

14 Teniendo en cuenta cualquier adaptación que se deba hacer, para lo cual se dejará una hora de Ciencias Sociales y una de Artística libres previas a la exposición.

O.CS.7. Comprender, valorar y disfrutar las diferentes manifestaciones culturales y lingüísticas de nuestra comunidad autónoma, así como de España y la Unión Europea, reconociendo y respetando las diferencias entre personas, a partir del conocimiento de la diversidad de factores geográficos, sociales económicos o culturales que definen los rasgos propios de cada población y sus variables demográficas; para ello será de gran ayuda el estudio de la realidad de Andalucía como lugar de encuentro de culturas.

Contenidos

- 1.2. Recogida de información del tema a tratar, utilizando diferentes fuentes (directas e indirectas).
- 1.9. Utilización de estrategias para potenciar la cohesión del grupo y el trabajo cooperativo.
- 1.11. Planificación y gestión de proyectos con el fin de alcanzar objetivos. Iniciativa emprendedora.
- 3.9. El comercio. El turismo. El transporte y las comunicaciones.

Criterios de evaluación

CE.2.2. Producir la tarea encomendada con pulcritud en la presentación, usando vocabulario adecuado, de textos relacionados con las Ciencias sociales, mostrando iniciativa personal, confianza en sí mismo, curiosidad y creatividad, presentando trabajos o presentaciones a nivel individual y grupal, usando el diálogo, el debate, el respeto y la tolerancia hacia los demás.

CE.2.12. Valorar la herencia cultural de la localidad y del entorno, situándola en el tiempo, apreciando y disfrutando con la contemplación de obras artísticas, la importancia del legado y reconociendo la finalidad y el papel de los museos, asumiendo la necesidad de preservarlos y mostrando un comportamiento respetuoso en ellos.

Competencias

CD, CCL, SIEP, CSYC, CAA

PUESTA EN PRÁCTICA

Actividad 1

El profesor hará una breve explicación sobre los elementos personales de la Semana Santa (hermandades, bandas, penitentes, costaleros...) y sobre su impacto en la publicidad.

Agrupamiento

Gran grupo

Metodología

Lección Magistral

Temporalización	Recursos	Escenarios
30 minutos	Pantalla y proyector ¹⁵	Aula

¹⁵ Si no lo hubiese, se utilizaría la pizarra.

Actividad 2		
Los alumnos se pondrán en la situación de que forman parte de cada elemento de la Semana Santa. Se redactará un informe en el que los alumnos deberán describir como trabajan a lo largo del año, como trabajan durante su procesión, y como se dan publicidad en redes sociales y en prensa escrita y digital. Se dedicará un apartado a cada uno de los elementos.		
Agrupamiento		
Grupos de 5 alumnos		
Metodología		
Activa, de investigación		
Temporalización	Recursos	Escenarios
30 minutos restantes de la actividad 1 + 1 sesión completa ¹⁶	Un ordenador por grupo. Papel y bolígrafo.	Aula

Área de Educación Artística

PLANTEAMIENTO DIDÁCTICO

Objetivos didácticos	
<p>O.EA.4. Reconocer las manifestaciones artísticas más relevantes de la Comunidad autónoma de Andalucía y de otros pueblos, desarrollando actitudes de valoración, respeto, conservación y adoptando un sentido de identidad que le permita plasmar a través del lenguaje plástico y musical las interpretaciones y emociones del mundo que le rodea.</p> <p>O.EA.5. Mantener una actitud de búsqueda personal y colectiva, integrando la percepción, la imaginación, la sensibilidad, la indagación y la reflexión de realizar o disfrutar de diferentes producciones artísticas.</p> <p>O.EA.8. Analizar las manifestaciones artísticas y sus elementos más significativos en el entorno para conseguir progresivamente una percepción sensible de la realidad y fomentar la identidad personal como andaluz.</p> <p>O.EA.9. Valorar y conocer las manifestaciones artísticas del patrimonio cultural de Andalucía y de otros pueblos y culturas; colaborar en la conservación y enriquecimiento desde la interculturalidad.</p>	
Contenidos	
2.1.	Elaboración creativa de producciones plásticas, mediante la observación del entorno (naturales, artificiales y artísticos), individuales o en grupo, seleccionando las técnicas más apropiadas para su realización.
2.4.	Planificación del proceso de producción de una obra en varias fases: observación y percepción, análisis e interiorización, verbalización de intenciones, elección de intenciones, elección de materiales y su preparación, ejecución y valoración crítica.

¹⁶ Si fuese necesario, se utilizaría una sesión más, dependiendo del ritmo de trabajo de los alumnos.

- 2.5. Elaboración de proyectos en grupo respetando las ideas de los demás, explicando el propósito de sus trabajos y las características de los mismos.
- 2.7. Confección de obras tridimensionales con diferentes materiales y técnicas partiendo del patrimonio artístico de Andalucía.
- 2.10. Valoración y respeto hacia las manifestaciones más significativas de Andalucía que forman parte de nuestro patrimonio artístico y cultural.

Criterios de evaluación

CE.2.2. Observar e interpretar de forma sencilla las imágenes fijas y en movimiento en sus contextos culturales e históricos, centrándonos en las manifestaciones artísticas que nos ofrece nuestra comunidad andaluza, desarrollando el sentido crítico y de las capacidades siendo capaz de elaborar imágenes nuevas y sencillas con ayuda de modelos.

CE.2.4. Utilizar el lenguaje plástico en sus propias producciones, representando el entorno próximo e imaginario.

CE.2.6. Elaborar producciones plásticas progresivamente en función de indicaciones básicas en el proceso creativo, seleccionando las técnicas más adecuadas para su realización.

CE.2.9. Conocer las manifestaciones artísticas más significativas de Andalucía que forman parte del patrimonio artístico y cultural, adquiriendo actitudes de respeto y valoración.

Competencias

CAA, CEC, CD, SIEP, CSYC

PUESTA EN PRÁCTICA

Actividad 1

El docente mostrará a los alumnos distintos elementos artísticos de la Semana Santa, como son las vestimentas, los estandartes y los propios tronos

Agrupamiento

Gran grupo

Metodología

Lección magistral

Temporalización	Recursos	Escenarios
15 minutos	Proyector ¹⁷	Aula

17 Si no lo hubiese, se utilizarían imágenes impresas.

Actividad 2		
Los alumnos diseñarán una vestimenta, un estandarte y un trono para su procesión. También deberán elegir una o más marchas de procesión para su exposición.		
Agrupamiento		
Grupos de 5 alumnos		
Metodología		
Activa, creativa.		
Temporalización	Recursos	Escenarios
45 minutos restantes de la actividad 1 + 1 sesión. ¹⁸	Papel, lápiz, cartulina, tijeras, lápices y rotuladores de colores, pegamento.	Aula de expresión artística.

Actividad 3		
Los alumnos expondrán la procesión que han creado, utilizando el material elaborado en esta asignatura, así como el informe redactado en Ciencias Sociales. A esta exposición podrán asistir todas las personas que quieran (padres y alumnos de todos los cursos).		
Agrupamiento		
Grupos de 5 personas		
Metodología		
Expositiva		
Temporalización	Recursos	Escenarios
1 hora y 30 minutos (entre 15 y 20 minutos por grupo). ¹⁹	El material confeccionado por los alumnos.	Aula suficientemente grande para introducir a todo el colegio.

Conclusiones

Tras haber podido analizar los aspectos didácticos externos a la profesionalidad de un docente, hemos podido alcanzar ciertas conclusiones que, a mi parecer, deben servir de base para una posible reforma, ya no de currículo, porque no es estrictamente necesario, pero sí de los libros de texto e incluso de la labor do-

18 Si fuera necesario, se podrá utilizar una sesión más de la asignatura, dependiendo del ritmo de trabajo del alumnado.

19 La exposición se llevará a cabo el jueves, ya que antes de la hora de artística está la hora de recreo.

cente. Antes de proceder a la redacción de las conclusiones, es oportuno contestar a los tres interrogantes planteados al comienzo de la investigación:

- ¿Aparece la Semana Santa en los libros de texto? No aparece, y cuando lo hace, la información es demasiado insuficiente.
- ¿Aparece la Semana Santa en el currículo de primaria? No aparece la Semana Santa como tal, pero si da pie a que los docentes puedan introducirla.
- ¿Se puede trabajar la Semana Santa en las aulas sin salirse de lo establecido por el currículo? Si un docente se esfuerza en conseguirlo, se puede. Ha quedado mostrada una unidad didáctica que busca conseguir objetivos curriculares con unos contenidos establecidos por el currículo basada en la semana santa.

Comenzando con las conclusiones, en primer lugar y respecto a los libros de texto, cabe destacar como venimos afirmando durante toda la investigación, la ausencia de la Semana Santa no como aspecto religioso, sino como aspecto patrimonial, en los libros de texto. El problema no es que no aparezca este elemento, el problema es que se le ningunea como parte del mismo, ya que en todos los libros de todas las editoriales aparecen elementos patrimoniales varios, algunos en mayor medida que otros, pero en ninguno se incluye la semana santa. Solo se ha hecho en los libros de la ley anterior (LOE) y se ha mencionado como una fiesta. Sin embargo, la Semana Santa no es solo una fiesta, es patrimonio, es cultura, y es religión por supuesto, pero va más allá de una simple fiesta.

En segundo lugar, respecto al currículo, si bien es cierto que describe ciertos contenidos a tratar, no pone barreras al tratamiento del patrimonio, por lo que podemos hablar sobre la Semana Santa sin salirnos del currículo y sin arriesgarnos a una penalización en caso de inspección. El currículo hace mención al entorno del alumnado, al patrimonio, a concienciar a los alumnos con el patrimonio natural y cultural de la Comunidad Autónoma y de España, pero no dice que haya que suprimir nada.²⁰ Por tanto, partiendo de la base de que las editoriales no lo hacen y no lo hagan en un futuro próximo ni lejano, es labor docente incluir la Semana Santa como aspecto cultural y patrimonial cercano a todo el alumnado²¹ aprovechándose de esa amplitud terminológica reflejada en el currículo y basando su labor docente en aprovechar tanto el currículo explícito como el currículo oculto.

20 Si bien es cierto que sí fomenta la aparición y el tratamiento del flamenco.

21 Y más aún centrándonos en Andalucía.

En tercer lugar, respecto a la Unidad Didáctica Integrada, ha quedado demostrado que no es complicado diseñar una Unidad Didáctica acorde con el currículo en la que los alumnos puedan apreciar la importancia de la semana santa, trabajarla desde dentro y poder identificar ciertos aspectos cuando vean, ya sea por gusto o por casualidad, una procesión en su ciudad. Es lógico pensar que no podemos hacer que todos los alumnos que lleven a cabo la unidad se enamoren locamente de la semana santa, ni que les guste siquiera, pero si podemos hacer que la conozcan, la valoren, la respeten, y respeten a todos los que participan en ella. Podemos hacerles ver que la semana santa va más allá de la creencia en una historia que trae mucha confrontación entre los que la creen y los que no.

En el currículo se busca potenciar el valor del respeto y de la tolerancia, y trabajando un contenido se puede contribuir a que los alumnos valoren la diversidad de elementos que se encuentran en una sociedad. No se trata, como he dicho, de buscar la participación absoluta en un aspecto social, ni que a todos les guste, sino de que sepan apreciar que lo que a una persona no le gusta, puede gustar a otra, y eso debe ser respetado.

En este punto entra en juego la capacidad docente, la involucración y el compromiso con su profesión. No es sencillo tener a todos los alumnos contentos, no es sencillo hacer que un temario guste a todos, y no es posible que todos los alumnos tengan el mismo estilo de aprendizaje o de trabajo. Es por eso que las unidades didácticas pensadas para trabajar con un grupo al que ya se conoce deben potenciar los aspectos diferenciales de los alumnos. Con la Unidad Didáctica planteada, sin ir más lejos, podemos juntar a los alumnos que tengan habilidades digitales con aquellos que tengan habilidades en redacción y con otros cuyas habilidades estén más enfocadas en el ámbito social y artístico.

Si es cierto y digno de mención que una Unidad Didáctica Integrada requiere el acuerdo entre los docentes y los departamentos de las áreas involucradas. Es por esto que las unidades didácticas integradas no son el centro de la docencia, ya que es difícil que dos profesores estén totalmente de acuerdo en todo lo que se propone como trabajo conjunto. Sin embargo, una idea a extraer de las unidades didácticas integradas es la de mantener grupos de trabajo siempre y cuando rindan bien;²² y otra idea es que una competencia y un objetivo se puede lograr mediante dos o más asignaturas, siempre y cuando se sepa trabajar de forma que las áreas incluidas en la UDI busquen un objetivo común y quede explícito.

22 No se debe confundir rendimiento del grupo con la calificación final.

La Semana Santa se ve en algunos de los colegios de primaria (en concreto, mi experiencia ha sido en el colegio Virgen de Gracia de Granada y en el Colegio Público de Purchena, en Almería), donde se ha llegado a vestir al alumnado de penitentes, se ha construido un trono, y se han elegido unos costaleros para realizar una procesión de corto recorrido. El problema radica tanto en que no se hace muy frecuentemente, como en que se ha hecho esa actividad con la misma intención con la que se celebra el día de Andalucía, el día del Libro, o el día de la madre: una fiesta.

Si queremos que los alumnos sean totalmente conscientes de la realidad que les rodea, se debe incluir toda esa realidad en el aula. Como bien se afirma en la Carta de Nara:

La conservación del patrimonio en todas sus formas y períodos históricos encuentra su justificación en los valores que se atribuyen a ese patrimonio. Nuestra capacidad de percibir esos valores depende en parte, del grado en que las fuentes de información sobre estos valores sean comprensibles y confiables. Conocimiento y comprensión de estas fuentes en relación con las características originales y últimas del patrimonio cultural y su significado, es un requisito básico para afirmar todos los aspectos de su autenticidad (Conferencia de Nara sobre autenticidad, 1994).

El patrimonio debe ser conservado, y no se puede conservar lo que no se sabe que se tiene.

Bibliografía

- Castejón, P. *et al.* (1985). *Sociedad 6 Andalucía*. Madrid: Santillana.
- Conferencia de Nara sobre autenticidad (1994).
- Gómez Gil, R., y Valbuena Pradillo, R. (2015). *Ciencias de la naturaleza 1*. Madrid: Anaya.
- _____ (2015). *Ciencias de la Naturaleza 2*. Madrid: Anaya.
- _____ (2015). *Ciencias de la Naturaleza 3*. Madrid: Anaya.
- _____ (2015). *Ciencias de la Naturaleza 4*. Madrid: Anaya.
- _____ (2015). *Ciencias de la Naturaleza 5*. Madrid: Anaya.
- _____ (2015). *Ciencias de la naturaleza 6*. Madrid: Anaya.
- González Monfort, N. *El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Grence Ruiz, T. *et al.* (2015). *Ciencias Sociales 1. Andalucía*. Sevilla: Santillana Grazalema.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales 2. Andalucía*. Sevilla: Santillana Grazalema.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales 3. Andalucía*. Sevilla: Santillana Grazalema.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales 4. Andalucía*. Sevilla: Santillana Grazalema.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales 5. Andalucía*. Sevilla: Santillana Grazalema.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales 6. Andalucía*. Sevilla: Santillana Grazalema.

- Mascaró Florit, J. *et al.* (1990). *Sociedad 3 Andalucía*. Madrid: Santillana.
- _____ (1990). *Sociedad 4 Andalucía*. Madrid: Santillana.
- Ramos Pérez, Antonio *et al.* (1990). *Sociedad 5 Andalucía*. Madrid: Santillana.
- Teixidó Saballs, J., y Corominas Rovira, E. (2012). *Celebración de fiestas populares en la escuela*. Universidad de Girona.
- Valdera Pérez, G. de J. (2015). *La enseñanza y el aprendizaje del Patrimonio histórico en la educación primaria*. Editorial Edita.
- VV.AA. (1999). *Medio 1. Medio Natural, Social y Cultural*. Madrid: Vicens Vives.
- _____ (1999). *Medio 2. Medio Natural, Social y Cultural*. Madrid: Vicens Vives.
- _____ (1999). *Medio 3. Medio Natural, Social y Cultural*. Madrid: Vicens Vives.
- _____ (1999). *Medio 4. Medio Natural, Social y Cultural*. Madrid: Vicens Vives.
- _____ (1999). *Medio 5. Medio Natural, Social y Cultural*. Madrid: Vicens Vives.
- _____ (1999). *Medio 6. Medio Natural, Social y Cultural*. Madrid: Vicens Vives.
- _____ (2014). *Ciencias Sociales. 1º Educación Primaria*. Madrid: SM.
- _____ (2014). *Ciencias Sociales. 3º Educación Primaria*. Madrid: SM.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales. 2º Educación Primaria*. Madrid: SM.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales. 4º Educación Primaria*. Madrid: SM.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales. 5º Educación Primaria*. Madrid: SM.
- _____ (2015). *Ciencias Sociales. 6º Educación Primaria*. Madrid: SM.

La Semana Santa como agente para la educación en secundaria y bachillerato

José Antonio Pérez González¹

Resumen

A continuación, a lo largo del presente capítulo se desarrollará la recopilación de la información vertida a cerca de la Semana Santa como elemento fundamental de la tradición y la cultura andaluza, por distintos estudiosos del caso. A su vez se analizarán las distintas concepciones contempladas sobre el hecho educativo, la importancia de la cultura el arte y el patrimonio de Andalucía como base y medio para la educación. También se analizará el estudio de un caso educativo de carácter cofrade, gracias al cual quedarán evidenciadas las posibilidades educativas que nos ofrece en relación con la etapa educativa de la ESO y Bachillerato, los beneficios que supone el estudio de la Semana Mayor de nuestra comunidad autónoma y sus elementos como medio para vehicular los contenidos curriculares con la realidad educativa vigente en los centros educativos. También queda contemplado en el discurrir de esta investigación la consideración ofrecida por la Unesco en relación con la importancia material e inmaterial que supone la institución de la Semana Santa. Finalmente se analizarán los beneficios que supone el estudio artístico y patrimonial para los alumnos de secundaria y bachillerato, concluyendo este estudio con un análisis legislativo de las actuales consideraciones dadas para el establecimiento de la ESO y Bachillerato.

Palabras clave: Semana Santa, Educación Secundaria, Bachillerato, Unesco, análisis legislativo.

Introducción

Tal y como se ha señalado con anterioridad la:

Semana Santa, tal cual se concibe actualmente, se entiende como un fenómeno religioso, que con el devenir del tiempo se ha visto modificado, consolidándose como una de las principales manifestaciones culturales, reseñable por sus caracteres sociales, artísticos y patrimoniales (Pérez González, 2017, p. 3).

Este hecho la convierte en una posible eficaz herramienta aplicable en el campo de la educación en el contexto del estadio educativo de secundaria y bachillerato, sobre manera a afectos, artísticos, patrimoniales e históricos quedando este hecho reflejado en su postulado realizado por Fernández, Paradas, A. R. quien defendía la Semana Santa como una manifestación netamente cultural, contemplada desde el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte como una de las más

1 Universidad de Granada. joseaperezgonzalez@hotmail.com

importantes representaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial (Fernández Paradas, 2016, p. 16).

A diferencia de lo acaecido en etapas educativas previas a la que nos ocupan, en educación secundaria y bachillerato, los caracteres que dan forma y estructura a la Semana Santa, así como a otras manifestaciones ligadas al hecho cofrade, de las cuales estriba reseñables características vinculadas al patrimonio, la cultura y la educación, podemos observar, cómo para este estadio educativo son algo más avanzados los estudios realizados al respecto, de acusadas formas en el ámbito artístico y patrimonial, donde el alumnado y el profesorado si pueden valerse desde una perspectiva mucho más empírica de este medio como útil para la vehiculación de los contenidos curriculares al ámbito educativo real, establecido en el aula.

Partiendo de esta premisa inicial, habiendo escudriñado cuanto hasta el momento se ha ofrecido al respecto con anterioridad, podemos aunar nuestro sentir al manifestado por otros estudiosos del caso hasta nuestros días, compartiendo con ellos la necesidad de seguir indagando en cuanto al uso de la Semana Santa, de forma holística, como medio educativo, más allá del mero uso que se le da en la actualidad, como parte del conjunto que configura el patrimonio artístico y patrimonial, pudiéndose ampliar las competencias culturales y sociales que estriban de la misma, y que actualmente no son dotadas del potencial educativo que debieran en relación con otras áreas del conocimiento, al respecto García Pérez, señala que a pesar de la tradición con la que cuenta, el Patrimonio, suele ser tan sólo vinculado, en exceso, con disciplinas concretas (García Pérez, 1995).

Otro de los objetos del estudio realizado está estrechamente vinculado al medio; al modo, a la metodología y uso empleada por los profesores de la cual es beneficiaria el alumnado, siendo este hecho un importante punto reflexivo, ¿la metodología empleada se erige como una realidad que no se presta a modificaciones como resultado de su uso tradicional?, ¿son realmente válidos los modelos metodológicos empleados en la actualidad?, ¿podrían ser modificados en favor de su uso y de la optimización de los resultados empleados?, alude a este hecho López Arroyo quien al respecto señala que reflexionar acerca del quehacer en el aula es un ejercicio difícil de ser resuelto, cuya principal recompensa se ve en la posibilidad de posibles y continuas rectificaciones en la práctica de cara a la optimización de los recursos patrimoniales en favor del alumnado. (López Arroyo, 2013). Es el propio López Arroyo quien realiza una de las más importante críticas a la metodología empleada hasta el momento en Educación Secundaria afirmando que “el estilo docente (...) manifiesta una tendencia al uso de determinados recursos y

actividades didácticas, puede que en ocasiones estos no sean los más idóneos si lo que se pretende es una búsqueda de mejores resultados”. (López Arroyo, 2013) siendo también contemplado el uso indebido o inapropiado de los medios de los que se disponen.

Sopesado este hecho, siendo conscientes de las posibilidades didácticas que la Semana Santa Andaluza y por proximidad la vivida en comunidades autonómicas cercanas o no tanto a la nuestra, valorando en este punto de la investigación el rico contraste social, artístico y patrimonial existente entre las distintas manifestaciones propias del fenómeno cofrade, así como de la cultura y el calado patrimonial, podemos observar como docentes la infinidad de métodos didácticos posibles creados bajo el amparo del fenómeno cofrade, pueden ser utilizados como abanico de recursos de enseñanza y aprendizaje puedan darse en relación con la formación en patrimonio, cultura e historia, por citar alguno de los aspectos que competen a la formación de individuo en etapas educativas como las que nos ocupa este estudio; educación secundaria y bachillerato.

Finalmente, en lo posterior, observaremos otro modelo de educación por medio del hecho cofrade, de igual forma que existe el caso del Proyecto Sentir Cofrade del malagueño centro educativo Sta. María de la Victoria, Gamarra, observaremos como son varias las instituciones que de un modo u otro, con fines varios, se ocupan de un proyecto docente, por medio del cual los alumnos beneficiarios de estos programas educativos, dados en los distintos colegios en los que se llevan a cabo, disfrutan de los beneficios que supone para su aprendizaje, el hecho de contemplar el arte, la cultura y el patrimonio como una de las principales áreas a trabajar con el alumno en estas etapas educativas.

De igual forma que se ha realizado en capítulos anteriores, analizaremos los distintos aspectos legislativos y curriculares propuestos desde el Ministerio de Cultura, Deporte y Educación para las enseñanzas llevadas a cabo en Bachillerato y la ESO, validando desde la perspectiva legal todo programa, nacido bajo la luz cofrade, como medio educativo para la formación cultural, artística y patrimonial, del alumnado beneficiario del mismo.

Como premisa inicial serán varias las cuestiones a tener en cuenta en el análisis que a continuación llevaremos a cabo, quedando resumidas en las siguientes:

- ¿Puede ser considerada la Semana Santa andaluza y sus distintos elementos como base sobre las que se consolide algún modelo didáctico para la cultura, el arte, el patrimonio y la formación en valores, entre otros aspectos a citar, en las etapas educativas de Secundaria y Bachillerato?

- ¿Existe un recorrido historiográfico que demuestre de forma empírica la importancia del uso del patrimonio como agente educativo, así como de los beneficios que supone para los alumnos su presencia en el currículo así como en la praxis de enseñanza y aprendizaje?
- ¿Cuáles son las aportaciones o las consideraciones dadas ajenas de la metodología propuesta y empleada hasta el momento?
- ¿Existen en nuestra comunidad autónoma algún proyecto educativo cofrade que cubra las necesidades manifestadas por el alumnado en relación con la cultura y al patrimonio?
- ¿Cuál y cómo se describe la presencia del patrimonio en los recorridos curriculares propuestos en Andalucía para Educación Secundaria y Bachillerato? ¿Existe alguna ley educativa que permita la puesta en marcha de algún modelo metodológico educativo cofrade, amparando esta posible y novedosa metodología didáctica?

A modo de conclusión de este epígrafe introductorio al estudio realizado, señalamos que a continuación se hará una recopilación de distintos datos ofrecidos por distintos autores e instituciones a lo largo del devenir histórico en relación al hecho que nos ocupa. Serán tres los epígrafes que nos ocuparán a lo largo del presente estudio; en el primero contextualizaremos el hecho, el uso del patrimonio, la cultura y el arte en la ESO y en Bachillerato, y su vinculación a la Semana Grande de Andalucía, en esta contextualización quedarán compilados las valoraciones dadas al respecto por distintos estudiosos, sus críticas al modelo educativo, su valoración en cuanto a la presencia del patrimonio en relación al currículo de Educación Secundaria y Bachillerato, así como las enmiendas metodológicas que consideran necesarias para beneficio del alumnado y en pro de los medios empleados. Seguidamente observaremos un proyecto educativo como el llevado a cabo en la ciudad de Málaga, en esta ocasión focalizaremos nuestra atención en el proyecto educativo llevado a cabo en Escuela Cofrade. A continuación analizaremos y realizaremos un resumen expositivo de los aspectos curriculares en relación con la propuesta legislativa que propone el Ministerio de Educación para secundaria y bachiller. Finalmente realizaremos una conclusión donde se dé respuesta a las cuestiones planteadas al inicio de este estudio. En cuanto a la metodología empleada, nos hemos valido de todos los medios y recursos encontrados a nuestro alcance; desde la actas constitucionales del proyecto Escuela Cofrade, hasta el análisis de las consideraciones dadas por la Unesco en relación al estudio de estos caso, en los que se valora y se reconsidera toda esta cuestión a favor del hecho cofrade y sus manifestaciones como vía de acción cultural y patrimonial.

Contextualización del fenómeno

Una de las principales herramientas en la que se convierte el patrimonio, artístico, cultural y su valor en potencia es el aprendizaje por medio del entorno, al igual que en estadios educativos previos y posteriores a las etapas de Educación Secundaria y Bachillerato, la ciudad, el entorno, la cultura y las distintas manifestaciones culturales presentes en las sociedades de las que son miembros todos los individuos implicados en la comunidad de aprendizaje y donde queda enclavada la Semana Grande de Andalucía así como de otras regiones o comunidades de nuestro país, es una de las más importante vía de aprendizaje, alude a este hecho García Pérez quien defiende que “la relevancia educativa de la ciudad, del barrio, del entorno, debe activarse”; “constituye la ciudad un tópico educativo de especial relevancia para llegar a comprender la dinámica de las sociedades humanas y para ayudar a futuros ciudadanos a afrontar algunos problemas fundamentales de nuestro mundo” (García Pérez, 1995).

En relación al aprendizaje por medio del entorno, Trilla defiende que la acción docente debe de llevarse a cabo bajo dos principios, el de *recontextualización* de los contenidos y el de *renaturalización* de los procesos (Trilla, 1995). En el primer caso, con metodologías activas como la de aprender investigando, de bases constructivistas e interdisciplinarias, con un aprendizaje reflexivo y enfoque colaborativo. Dichas posibilidades encaminan al alumno a una mayor autonomía, a un aprendizaje duradero y funcional, permitiendo de igual modo la diversidad, la apertura al medio acerca a los discentes a un contenido interesante y de actualidad. En cuanto a la *renaturalización* de los procesos y siguiendo a referentes como Dewey o Freinet con sus “métodos naturales”, se pretende menoscabar el predominio de una tendencia transmisora de conocimientos efímeros y poco prácticos. En muchos casos esta tendencia persisten las universidades que de forma tradicional optan por instruir alumnos con suficiencia de contenido, basándose en teorías hegemónicas y aplicables de forma recurrente, de esa forma se convierten en centros de formación generando un conocimiento más o menos establecido pero donde difícilmente tiene cabida la improvisación bien entendida (Schön, 1992).

Dado el importante carácter didáctico del cual podemos observar está dotada la Semana Santa, observamos también la múltiple perspectiva presente en los nuevos modelos educativos propuestos para la ESO y Bachillerato donde coexisten, mínimamente, la siguientes modalidades; Modalidad de Ciencias, modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales, modalidad de Artes, la modalidad de Artes, a su vez, cuenta con dos itinerarios, uno de ellos referido a Artes Plásticas, Diseño e Imagen y el otro a Artes Escénicas, Música y Danza. Asimismo, para las

otras dos modalidades existentes es posible fijar distintos itinerarios en función de la programación de la oferta que realicen los centros docentes, negándosele el beneficio educativo que supone el patrimonio generado en nuestra Semana Santa a todos los alumnos que cursan modalidades en las que en la actualidad, cursan alguna metodología donde quede contemplado el patrimonio. Lozano afirma que “lamentablemente, resulta frecuente constatar que los alumnos desvinculados de las carreras de Humanidades no son conscientes de la importancia y posibilidades del Arte como recurso educativo” (Lozano López, 2013, p. 3).

Observando la disposición curricular educativa para las etapas educativas de educación secundaria y bachillerato, analizando de forma pormenorizada el postulado realizado al respecto, en relación con la realidad educativa podemos señalar también, profundizando en el aspecto metodológico las siguientes consideraciones vertidas: La enseñanza tradicional se basa en un modelo escolar transmisivo donde el maestro se convierte en protagonista del proceso y se encarga de inculcar sus propios conocimientos a los alumnos de una forma memorística, se pretende enseñar las mismas cosas y al mismo tiempo, premiando las respuestas por encima de los posibles interrogantes. El modelo evidencia problemas importantes, se ha generado una pérdida de confianza en el sistema educativo con un desencanto generalizado tanto en docentes como discentes, frustraciones que vienen de la mano de la ausencia de motivación por la fractura existente entre lo que se estudia en las aulas y la vida fuera de ellas. Falta una adaptación de la educación a los tiempos que corren, no se asumió que las materias tradicionales no encuentran su hueco en la nueva forma de entender la realidad (López, 2013, p. 8).

Si fuera del ámbito escolar, el patrimonio tiene que ser legitimado socialmente para que adquiriera esa consideración, su enseñanza en las aulas encuentra obstáculos en la parcelación de materias que tradicionalmente se han vinculado a éste, aparecen también problemas epistemológicos, ideológicos y metodológicos (Estepa, 2001). Hay que intentar que la nueva didáctica del patrimonio supere la erudición y el aislamiento de esa enseñanza, que ayude a comprender el proceso de evolución de las sociedades y sus características definitorias, con la idea de integración total. Se asumen pues, tanto conceptos, como procedimientos derivados del patrimonio, la metodología pasa ineludiblemente por salidas fuera de las aulas, por la experimentación personal con interacciones continuas. Se hace necesaria una contextualización espacial y original del patrimonio, vinculando dichos elementos a la sociedad que los genera. Es en este punto donde tienen cabida nuevas propuesta metodológicas posibles y necesarias para el aprendizaje de los distintos elementos que configuran el patrimonio artístico y cultural, nacen

entorno a éste hecho las distintas rutas cofrades y las distintas salas o museos dedicadas al patrimonio material creado por y para la Semana Santa, configurado en su mayoría por elementos propiedad de hermandades y cofradías a través de los cuales podemos valernos para la formación artística, cultural e historia reflejada en todas y cada una de los citados elementos.

En el aprendizaje del entorno, de la ciudad, de la cultura y de la tradición así como de los distintos elementos estructurales que le dan forma se hace necesario el uso de metodologías alternativas, como las anteriormente descritas por medio de la interacción y la investigación, partiendo de una base constructivista.

Esta metodología docente queda resumida en las siguientes aportaciones: 1) Las concepciones de los alumnos constituyen un conocimiento personal. 2) Pueden ser consideradas como sistemas de ideas en constante evolución. 3) Tienen un carácter social. 4) Tienen una dimensión tácita e implícita y otra simbólica y explícita. 5) Muchas concepciones de los alumnos relativas a la realidad social tienen una dimensión espacial. 6) Conviene tener como referencia prioritaria los modelos generales, las construcciones globales, más que las ideas o informaciones concretas. 7) Las dificultades básicas y los posibles bloqueos en la evolución de las concepciones de los alumnos constituye un interesante enfoque de trabajo. 8) Las ideas de los alumnos, el trabajo con las mismas y la investigación cobran sentido cuando insertan en un proyecto educativo dentro de un proyecto curricular definido (García, 2003).

Teniendo en cuenta toda esta amalgama de contenidos en relación al hecho cofrade como medio de acción para el aprendizaje del entorno, observamos como al igual que ocurría en etapas educativas previa analizadas, los barrios, los pueblos y las ciudades se convertía en uno de los principales medios del desarrollo identitario pasando por este hecho la actividad cofrade tan presente en la cotidianidad del alumnado. Hacen referencia también a éste hecho Prats y Santacana quienes defienden que “En sociedades como la nuestra tenemos excelentes oportunidades didácticas a través de los valores patrimoniales presentes en la ciudad. Habitamos en ciudades educadoras” (Prats y Santacana, 2009).

Según él es necesario valernos de todos los medios que nos ofrece la ciudad como útil metodológico en materia del aprendizaje del entorno y de la formación integral de estos alumnos pero para ello es necesario tomar consciencia de las características evolutivas de nuestras sociedades, en la que según él coexistimos con el patrimonio pero no somos protagonistas del mismo, a consecuencia del carácter cambiante continuo de los entornos donde vivimos.

Hace alusión también a este hecho la Carta de Atenas donde se señala a las ciudades del siguiente modo en relación con la cultura, al patrimonio, al carácter identitario y por ende a los valores que lo constituyen contemplándose en él los caracteres que se derivan de la Semana Santa como realidad social y cultural presente en el entorno:

Las ciudades son lugares de encuentro dónde la interacción social se nutre. El planeamiento deben esforzarse por crear un concepto del barrio para dar fuerza a la identidad local, el sentido de pertenecer, y una atmósfera humana. En particular, las unidades más pequeñas de la ciudad –el bloque, el barrio, o distrito– debe jugar un papel importante en posibilitar un marco adecuado para el contacto humano y la participación pública en la gestión del programa urbano. Al mismo tiempo, estas células urbanas tienen que conectar con la red de la ciudad, con el fin de dotar de un contexto a la acción local (Carta de Atenas p. 11).

Podemos observar nuevamente en este caso, como entran en juego el papel de la enseñanza formal e informal, donde nuevamente surge el debate de la importancia que ambas suponen para el alumnado y su carácter complementario así como la dual perspectiva que ambas puedan tomar para el alumno en relación con los beneficios que para el mismo suponga.

El profesor Trilla estableció la diferenciación de los tres tipos de educación de la siguiente forma:

1. **Educación formal:** Instituciones y medios de formación y enseñanza ubicados en la estructura educativa graduada, jerarquizada y oficializada.
2. **Educación no formal:** Conjunto de instituciones y medios educativos con intenciones y con objetivos definidos que no forman parte del sistema de enseñanza formal.
3. **Educación informal:** Conjunto de procesos y factores que generan efectos educativos sin haber estado expresamente configurados a tal fin (Trilla i Bernet, 1988, pp. 17- 41).

En el caso de la etapa educativa de secundaria y bachillerato, en relación al patrimonio creado en la el fenómeno cofrade para el uso y disfrute de los hermanos tanto en sus cultos como en sus salidas procesionales, atendiendo no sólo a la aportación ofrecida por Trilla sino también a postulados más cercanos en cuanto a su edición en el tiempo, siendo este el caso de Atendiendo a uno de los estudios realizados recientemente por Ortiz Carmona, quien señala que:

Otra de las características más importantes que trae consigo la fiesta es su condición de herramienta por y para la propagación de la cultura, así como, en última

instancia, y ésta es la que más nos va a interesar en el presente artículo, también la Semana Santa adquiere, al amparo de la posmodernidad y la cultura visual, la condición de medio educador de la sociedad. (Ortiz Carmona, 2017, p. 2).

Podemos nuevamente crear cierto paralelismo, como hemos citado anteriormente entre la propuesta educativa “formal e informal” del uso de la Semana Santa como medio de acción docente.

Atendiendo también a otras aportaciones dadas en relación al aspecto identitario y el entorno podemos observar como el mismo juegan un papel fundamental en el proceso de enseñanza y aprendizaje, entendiéndose por entorno al conjunto de factores culturales y sociales que infieren en el comportamiento del individuo, dotando de significado su actuación, por medio de la experiencia y la observación, cobrando especial significado este hecho en la construcción del pensamiento social, así como en la aproximación a los sucesos relacionados con el entorno y a los productos, sociales y culturales dados a lo largo del tiempo y en el espacio (Mendioroz, 2016).

También en alusión a este hecho Fernández Paradas señala que:

La identidad del pueblo, las de las familias y la de las personas pasará por el hecho cofrade. Al sentirnos miembros del comunidad y participes del fenómeno, sentiremos la necesidad de contárselo al mundo, y otros sentirán la necesidad de constarnos el suyo propio. Internet, las redes sociales y Youtube, harán el resto (Fernández Paradas, 2016, p. 3).

Al hablar de Youtube, podemos citar también en el contexto educativo de educación secundaria y bachillerato el uso de nuevas metodología educativas, caracterizadas por el atrayente factor lúdico que nos aportan en el aula las mismas y de las que además el actual alumnado es miembro precursor de las misma, suponiendo el uso de ésta, importantes logros en el proceso de culturalización que se desprende del proceso de enseñanza y aprendizaje; no cabe duda que estamos en la era de la información y del conocimiento. Las nuevas tecnologías constituyen un componente más dentro del ambiente donde los alumnos se mueven, crecen y se desarrollan. Encontramos computadoras en todas partes: librerías, (...), escuelas, hogar, entre otros. (Martínez, 2011, p. 8) es por ello que el docente actual podría valerse de las mismas, para en relación con la Semana Santa, crear estrategias de aprendizaje desarrollando todas aquellas habilidades necesarias para el aprendizaje por medio del contexto.

“La educación tiene por finalidad desarrollar una serie de habilidades cognitivas, psicomotrices, sociales y emocionales acordes con los procesos individua-

les de cada uno de los niños y niñas, así como con su contexto” (Martínez, 2011, p. 12). Además de las citadas habilidades, por medio del uso de las nuevas tecnologías el docente puede establecer nexos de unión entre distinta comunidades de aprendizaje por medio del uso de las redes sociales, por ejemplo, estableciéndose de igual forma que ocurría en etapas educativas previas a la que nos ocupa; infantil y primaria, en educación secundaria y bachillerato se desarrollarán relaciones inter alumnado donde se establecerán otros aspectos como el establecimiento de valores, también necesario en la formación de los alumnos en estas etapas educativas intermedias, y de importantes caracteres definidos en la persona en esta etapa evolutiva, desarrollándose de este modo actitudes positivas intercongénereas y de respeto no solo a las características del entorno externo sino también hacia los rasgos de identidad presentes en la multiculturalidad. Hace referencia de lo anteriormente citado Fernández Paradas, quien al respecto señala:

Inevitablemente estas maneras sociales de proceder han llevado a un choque entre las maneras tradicionales de aprender/pensar con los nuevos modos de entender la actual Sociedad del Conocimiento en las Redes Sociales. La comunidad, que en el capítulo anterior, era netamente “local”, ahora pasa por ser “comunidades identitarias”, que pueden ser “transnacionales y se caracterizan por situar un rasgo no localizado espacio-temporalmente en el centro de su discurso: el género, la etnia, la orientación sexual, etc. (Fernández Paradas, 2016, p. 7).

Es en este punto de la investigación donde podemos observar el importante papel que juegan los alumnos de la ESO y Bachillerato en el intercambio cultural, dándose a la par un importante ejercicio recíproco de difusión de rasgos identitarios entre individuos de culturas próximas, así como de culturas ajenas, hablamos del fenómeno “glocalización”, poco conocido en el argot popular, que tal y como señala Fernández Paradas:

Se entiende “como una alternativa a la globalización, como una explicación a la misma o como una alternativa a la dicotomía global-local (...), ya que la identidad cultural de una determinada región podría ser relevante en el consumo de contenidos locales en Internet. De hecho, según López (1999) los contenidos que apelan a los rasgos de identidad a las que se dirigen tienen asegurado su éxito en un contexto cada vez más local y más global” (Gallardo Camacho y Alonso). (Fernández Paradas, 2016, p. 12).

La Semana Santa y el patrimonio cofrade como medios de acción docente, desde la singular perspectiva de la Unesco

Dado el importante calado social, cultural, artístico y patrimonial que se desprende del fenómeno cofrade podemos observar tanto en el espacio como en

el tiempo, cómo han sido varios los estudiosos y múltiples las instituciones que se han hecho eco de los mismo, pudiendo este hecho servirnos como hilo argumentar para la creación entre otros elementos sociales y culturales, programas de acción o intervención, siendo el ámbito educativo el que nos ocupa.

A continuación veremos grosso modo cuáles son las consideraciones que la Unesco realiza en un ejercicio de evaluación del fenómeno cofrade como uno de los movimientos culturales de mayor calado patrimonial, no sólo en nuestras fronteras si no más allá de los límites topográficos en los que centramos este estudio.

Señala la Unesco en “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” que celebradas desde la época colonial, las procesiones de Semana Santa son una de las más antiguas conmemoraciones tradicionales. Desde el martes hasta el sábado anterior a la Pascua de Resurrección tienen lugar, distintas procesiones dedicadas respectivamente a la Virgen María en sus distintas advocaciones y a su Hijo Jesús de Nazaret en recuerdo de su pasión, muerte y resurrección que recorren por el centro de la ciudad. Los elementos centrales de las procesiones son los pasos, imágenes representativas de la Pasión de Cristo, creadas y agrupadas con arreglo a normas complejas, que se hacen desfilar con una rica ornamentación floral. Las estatuas de los pasos, que son de madera y datan su mayoría de finales del siglo XVII, son acompañadas en su recorrido por hileras de fieles portadores de cirios y vestidas con hábitos religiosos. Son notables tanto la calidad artística de los dorados y la ebanistería de los pasos como la atmósfera sonora y olfativa (incienso) de las procesiones. Los preparativos de éstas duran todo el año y se efectúan ajustándose a normas que vienen transmitiéndose de generación en generación y se enseñan a los niños desde la edad de cinco años. Las procesiones han generado un vocabulario y competencias específicas. Las funciones y responsabilidades de cada uno de los participantes se definen y distribuyen con precisión. Estas procesiones no sólo atraen a un número considerable de visitantes del mundo entero, sino que además constituyen un factor importante de cohesión social y de reforzamiento del sentido colectivo de identidad de la población, siendo este hecho junto al factor patrimonial los dos puntos de partida sobre los que iniciar un proyecto educativa que contribuya a la perpetuación de las producciones así como de la cultura y la tradición artística y cultural que constituyen las identidades de las poblaciones donde se dan estas manifestaciones.

La Unesco define al patrimonio cultural inmaterial cofrade como al conjunto de las procesiones de Semana Santa y los elementos que le dan forma y estructura y que han sido instituidas y transmitidas por las comunidades, cons-

tituyen un corpus específico de conocimientos reflejado en su concepción y sus técnicas, y promueven la cohesión social y el diálogo.

Siendo, sopesado todo lo anteriormente por la Unesco, importantísimos los datos y revalorizadas todas las manifestaciones así como los elementos que las configuran, instituyéndose las mismas no sólo como elementos a preservar, sino medios a partir de los cuales trabajar en favor de la cultura, el patrimonio y sus distintas manifestaciones, de ahí el importante calado cultural que pueda motivar, la creación de proyectos educativos como el que analizaremos a continuación, que puedan convertirse en útiles herramientas para la docencia en todas las etapas educativas; ESO y Bachillerato que son las que nos ocupan en este estudio.

Escuela Cofrade. Otro ejemplo educativo para la formación del alumnado

En el epígrafe que nos ocupa, analizaremos todos aquellos elementos que hacen posible la realidad llevada a cabo en distintos centros educativos malagueños siendo éste uno de los aspectos más destacados del conjunto que configuran la presente investigación, pues será por medio del estudio de este caso, cuando establezcamos relaciones entre lo expuesto en el marco historiográfico y los datos que nos ofrece la realidad educativa, con un proyecto tangible, que produce unos efectos, alcanzando unos objetivos perseguidos.

Escuela Cofrade nace en la ciudad de Málaga como una asociación de carácter cofrade cuyos principales objetivos son los de promover la Semana Santa, sus Cofradías y Hermandades desde el punto de vista cofrade, antropológico, artístico, devocional e histórico. Escuela cofrade contribuye al desarrollo de la cultura cofrade, fomentando el “Espíritu Cofrade” en la sociedad, también la participación de los jóvenes en la vida cotidiana de sus Hermandades y Cofradías. Promueve y contribuye al desarrollo de actividades culturales y a la difusión de la Semana Santa, una de las tradiciones más arraigadas en la ciudad de Málaga.

También colabora, asesora y poner a disposición de todas las Cofradías y Hermandades que lo necesiten todos los medios, humanos, técnicos y formativos, siendo este aspecto el de mayor relevancia para el caso que nos ocupa; la Educación Secundaria y Bachillerato.

En la Escuela Cofrade se producen, desarrollan y fomentan distas actividades culturales, tales como la promoción de la Semana Santa, sus Cofradías y Hermandades, fomento de los valores cristianos, ayuda para la protección del

patrimonio histórico artístico en el ámbito cofrade, organizando a la vez exposiciones, coloquios y debates, proyección de películas, documentales, etc. (Escuela Cofrade, 2017). El conjunto de actividades llevadas a cabo en Escuela Cofrade favorece entre el conjunto de alumnos, especialmente en el caso de los alumnos de secundaria y bachillerato forman parte de la tan necesaria educación patrimonial en la formación integral de todos y cada uno de los alumnos beneficiarios de este proyecto educativo.

Una vez analizado el proyecto educativo, podemos observar que al igual que ocurre con el proyecto educativo “Sentir Cofrade”, nos encontramos con la problemática evidenciada, en cuanto a la ausencia de un proyecto definido aún, dotado de los caracteres que requiere, respondiendo este hecho quizás al factor novedoso. Si atendemos a lo expuesto por distintos autores, podemos observar, cómo el proyecto educativo “Escuela Cofrade” manifiesta una estrecha vinculación, tanto en su estructura metodológica, como en los objetivos perseguidos.

El trabajo organizado en proyectos permite integrar la teoría y la práctica; potenciando las habilidades intelectuales (...), promoviendo la responsabilidad personal y grupal en favor de la consecución de las metas establecidas, (...), concibiendo al mismo como un acto social, donde es necesario el diálogo para la construcción de un conocimiento que evalúe la realidad (García-Valcárcel, 2009; Díaz-Barriga, 2003; y De Fillipi, 2001).

En relación con este hecho podemos observar, cómo “Escuela Cofrade” se vale por ejemplo de su patrimonio para por medio de la práctica incorporar los contenidos teóricos relacionados con el arte, la educación patrimonial, etc. Si partimos de esta simple premisa, podemos empezar a obviar, en cierta medida, la falta de un documento donde se dispongan los contenidos del proyecto, si entendemos los resultados como puente que salva este impar administrativo, quedando justificada su puesta en práctica. Tal y como hemos podido contemplar durante el análisis del proyecto educativo llevado a cabo en Escuela Cofrade el patrimonio es el principal medio para la educación patrimonial, Calaf y Fontal defienden que el patrimonio generado (...) en forma de “artefactos” patrimonializados e interpretados de forma contextualizada, son útiles elementos que sirven a la infancia tanto para la vida cotidiana como para evidenciar los valores culturales que conforman su identidad personal y colectiva (Calaf, 2003, 2010; Calaf y Fontal, 2004; Fontal, 2003, 2008, 2012) siendo este hecho uno de los objetivos más perseguidos por las Ciencias Sociales.

Si atendemos a uno de los principales fundamentos sobre los que se erige el proyecto “Escuela Cofrade” podemos contemplar cómo la adquisición de va-

lores, así como la manifestación de los mismos en relación al patrimonio y a las estructuras sociales sobre la que se sostiene, estos aspectos son fundamentales, y se persiguen de forma constante, por medio de las distintas actividades realizadas en la cotidianeidad de su ejercicio.

El patrimonio generado, que servirá, como agente educativo, con el que trabajar, se ha consolidado como un importante elemento cultural. Este patrimonio trasciende el hecho material reducido al campo de la imaginación y en el conjunto de creaciones cabe también destacar las múltiples creaciones artísticas relacionadas con la literatura y la música entre otras áreas que en relación con la Educación contribuyen a la lucha continua por la defensa del patrimonio inmaterial malagueño y su consideración y respeto entre la comunidad educativa.

Importancia del estudio patrimonial y su presencia en el currículo de la ESO y Bachillerato

Indistintamente de la perspectiva particular que el docente de forma concreta o los dirigentes en el ámbito educativo tengan hacia el uso y la presencia de la educación patrimonial, por todos es conocida la importancia que para el ser humano suponen las actividades culturales, artísticas y patrimoniales, constituyéndose las mismas como un elemento fundamental en el desarrollo evolutivo del hombre. Al hacer referencia de manifestación patrimonial, comúnmente, el subconsciente nos lleva a pensar en manifestaciones variadas; pinturas, esculturas, piezas arqueológicas propias de épocas pasadas, etc., pero a la vez obviamos a ese conjunto de representaciones artísticas, creadas en el ámbito de la Semana Santa, propias del fenómeno cofrade, imágenes, composiciones musicales, producciones literarias e incluso otras manifestaciones artísticas de carácter efímero, como pueden ser el arte y ornato de altares de cultos, exornos florales presentes en el ámbito más cercano a las imágenes titulares, así como otras de carácter más popular y callejero, presentes en las vías públicas durante el desarrollo de los distintos desfiles procesionales, siendo estas a su vez expresiones de la popularidad, del fervor de la vecindad, etc., siendo todas ellas producto de un proceso de creación artística donde uno o varios autores expresan su visión personal de un hecho plástico y tangible real y presente en la sociedad y la cultura local o popular de las sociedades de las que son miembros integradores los alumnos de secundaria y bachillerato. Diversos estudios han demostrado científicamente que desde los primeros estudios educativos, el estudio de arte, la cultura y el patrimonio, supone importantes beneficios en el alumnado, sobre manera en el ámbito de la educación secundaria y bachillerato, pues son en esta etapa donde se solidifican los contenidos que a lo

largo de desarrollo educativo han contribuido al alcance de la solidez madurativa, necesaria en el ser humano, habiendo desarrollado todas las habilidades necesarias para la vida adulta, entre otras las habilidades sociales y el desarrollo moral y ético del individuo.

De forma pormenorizada, atendiendo a algunos de los elementos patrimoniales presente en el hecho cofrade podemos señalar que por ejemplo la música, las producción de marchas procesionales contribuyen entre otros aspectos al fomento y desarrollo del nivel de concentración, distintos estudios empíricos, demuestran que gracias a la música el individuo profundiza e interioriza las emociones y los sentimientos, ayudando a la percepción cognitiva favoreciendo a su vez el desarrollo del oído y agudizando el sentido del ritmo.

Otra manifestación patrimonial relacionada con el ámbito cofrade son las múltiples creaciones literarias dispuestas a lo largo de la historia y la geografía como medio de exaltación de los sentimientos y los valores que supone para nuestra cultura la Semana Santa, presente en el desarrollo histórico de nuestra comunidad autónoma, este estilo literario desarrolla el pensamiento, favorece la capacidad de transmisión de ideas y favorece la extensión del vocabulario.

Las producciones como las pinturas o las imágenes presentes en los templos o en los pasos procesionales, así como las imágenes titulares propiamente dichas son producto de un completo proceso donde se demuestra la experiencia por medio de un proceso de selección, interpretación y reafirmación del conjunto de elementos que dan estructura a una obra o al contexto donde se ubica la misma, siendo a la par este hecho un fiel reflejo de la percepción, del desarrollo visual y de la expresión emocional del artista, importante pauta a trabajar en el ámbito de educación secundaria y bachillerato.

Los desfiles procesionales a su vez son complejos proceso en los que convergen diversos elementos que coexisten en total y perfecta armonía, este hecho organizativo, podría ser empleado en el ámbito educativo como medio de desarrollo de la creatividad, la capacidad organizativa, los elementos individuales y grupales así como la creación de estructuras, tan necesarias en el uso y manejo por parte de los alumnos y alumnas, en todas las etapas educativas, sobre manera en estos últimos estadios de la etapa educativa obligatoria.

De forma generalizada podemos sintetizar todo el conjunto que atañe a la cultura, al arte y al patrimonio cofrade como importantes “elementos didácticos” posibles en las aulas para la consolidación de valores tales como la tolerancia y el respeto hacia los mismos y por consiguiente hacia el entorno y sus integrantes,

también podemos sopesar cómo las producciones cofrades y sus representación favorece la capacidad creativa entre otros de los alumnos y alumnas. En último lugar podemos señalar la eficiente capacidad de los proyectos cofrades como medio de trabajo en el que aunar esfuerzos de la colectividad en pro de un mismo objetivo, suponiendo este hecho para el alumnado el desarrollo del sentimiento individual y colectivo, aumentando la confianza en sí mismo y mejorando el rendimiento académico en general (El Universal, 2012).

Una vez analizados algunos de los múltiples beneficios que para el alumnado de ESO y bachillerato supone el estudio patrimonial podemos analizar las distintas leyes que regulan los currículos y la presencia del estudio del arte, la cultura y patrimonio en sendas etapas educativas.

En cuanto a la ordenanza legislativa por la que se establece el currículo en educación secundaria obligatoria, ESO, vemos como es el Decreto 111/2016, de 14 de junio, el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, y en uso de las atribuciones conferidas por el artículo 44.2 de la Ley 6/2006, de 24 de octubre, del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Andalucía, vemos cómo en su disposición los contenidos propios de la Comunidad Autónoma de Andalucía incorporados en los Anexos I, II y III versan sobre el tratamiento de la realidad andaluza en sus aspectos culturales, sociales, lingüísticos, económicos, geográficos e históricos, así como sobre las contribuciones de los elementos específicos de la cultura andaluza en los ámbitos humanístico, artístico y científico, para la mejora de la ciudadanía y el progreso humano. Quedando contemplado y justificado con lo anteriormente los proyectos educativos cofrades posibles en las aulas pues versan estos principalmente sobre la realidad andaluza, pues el hecho cofrade pasa por la cotidianidad cultural presente en todas y cada una de las ocho provincias de su autonomía.

Para el desarrollo y la concreción del currículo se tendrá en cuenta la secuenciación establecida en la presente Orden, si bien su carácter flexible permite que los centros puedan agrupar los contenidos en distintas opciones en función de su proyecto educativo y la necesaria adecuación a su contexto específico y a su alumnado.

Así mismo en favor del uso de los proyectos educativos como el citado con anterioridad podemos observar conforme a lo dispuesto en la legislación cómo los departamentos de coordinación didáctica elaborarán las programaciones correspondientes a los distintos cursos de las materias o ámbitos que tengan asignados a partir de lo establecido en los Anexos I, II y III, mediante la concreción

de los objetivos establecidos, la adecuación de la secuenciación de los contenidos, los criterios, procedimientos e instrumentos de evaluación y su vinculación con el resto de elementos del currículo, así como el establecimiento de la metodología didáctica. Si atendemos a lo dispuesto en el artículo tercero donde se describen los elementos transversales a tener en cuenta podemos observar cómo son múltiples los aspectos a trabajar posibles en el desarrollo de programas educativos cofrades, por citar alguno entre los múltiples dispuestos podemos señalar cómo el desarrollo personal, las habilidades sociales, la vida en comunidad, la valoración, respeto y cuidado de las manifestaciones producciones artísticas etc., así como la libertad de expresión y los elementos que configuran la realidad social y cultural de la Comunidad Andaluza son entre otros importantes objetos de trabajo a perseguir durante el desarrollo de la Educación Secundaria.

En lo que refiere a la etapa educativa de Bachillerato observamos cómo es el Decreto 110/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Andalucía, de conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tras haber sido modificada por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa, y en el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre quien se encarga de la concreción curricular para esta etapa educativa disponiendo a favor del uso de los proyectos educativos cofrades, en lo dispuesto en su artículo sexto vemos que dentro de los elementos transversales que recogen entre otros y al igual que en la etapa educativa de la ESO la realidad andaluza, su cultura, el establecimiento de relaciones de equidad, el fomentos de los vínculos de respeto y tolerancia hacia la pluralidad, la libertad y el entorno, el fomento de la participación estudiantil en los elementos sociales así como el trabajo y la manifestación de valores, entre otros muchos aspectos recogidos, éstos pueden ser trabajados en nuestras aulas desde la creación, diseño y puesta en práctica de proyectos cofrades y de forma pormenorizada a través de las asignaturas vinculadas al patrimonio, el arte y su historia.

Especial interés requiere en el estudio legislativo de la ordenanza por la que se establece el currículo educativo para Bachillerato la modalidad de Artes, regida por lo establecido en los artículos 12.3.b), 13.3.b), 12.5.a) y 13.4.b) del Decreto 110/2016, de 14 de junio donde se contempla que:

- a. Los centros docentes ofrecerán la totalidad de las materias de opción del bloque de asignaturas troncales.
- b. En el itinerario de Artes Plásticas, Diseño e Imagen, los centros docentes ofrecerán de manera obligatoria las siguientes materias:

1. En primer curso: Dibujo Artístico I y Volumen, como materias específicas y Dibujo Técnico I, como materia troncal no cursada que será considerada específica a todos los efectos.
 2. En segundo curso: Dibujo Artístico II y Técnicas de Expresión Gráfico-Plástica, como materias específicas y Dibujo Técnico II, como materia troncal no cursada que será considerada específica a todos los efectos.
- c. En el itinerario de Artes Escénicas, Música y Danza, los centros docentes ofrecerán de manera obligatoria las siguientes materias:
1. En primer curso: Análisis Musical I, Anatomía Aplicada y Lenguaje y Práctica Musical, como materias específicas.
 2. En segundo curso: Análisis Musical II e Historia de la Música y de la Danza, como materias específicas.

Siendo las materias anteriormente citadas objeto de estudio posible desde la perspectiva cofrades, pues al ser tan amplio el abanico patrimonial que nos oferta la Semana Santa andaluza, podemos, reiterando nuevamente este hecho, desde la perspectiva de la escultura y la imaginería procesional, así como las composiciones literarias y las producciones musicales medios para abordar las distintas materias citadas en la disposición curricular.

Conclusiones

A modo de conclusión para este capítulo donde se han analizado a modo de investigación y recopilación de datos ofrecidos por distintos autores, así como de diversas instituciones reseñables a todos los niveles podemos señalar de acuerdo con las cuestiones iniciales planteadas al inicio que la Semana Santa de Andalucía así como sus distintos elementos puede ser y debe ser, a juicio de cualquiera que meditó todo lo expuesto en esta investigación, la sólida base sobre la que se sienten las bases de cualquier metodología didáctica relacionada con la cultura, el arte, el patrimonio y la formación en valores en la etapa educativa de secundaria y bachillerato, pues es tal su valía a estos efectos que la hacen digna merecedora de ser objeto y medio de estudio. Así como hemos observado en el segundo de los epígrafes que nos ocupa, podemos observar como si bien es cierto, es paupérrimo el estudio realizado hasta el momento, de la Semana Santa y su relación con la educación y las posibilidades que nos ofrece la misma, es cierto también que a efectos artísticos, patrimoniales, culturales y de análisis de los estadios educativos y de las metodologías empleadas en las mismas son múltiples y ahondados los estudios realizados a tal efecto. En concreción al estudio metodológico, como hemos podido observar, vemos que son varias las críticas realizadas al modelo educativo vigente en la ESO y Bachillerato,

tanto en estudios con cierto peso histórico, así como otros llevados a cabo de forma más cercana a la actualidad. Así mismo son varias las consideraciones dadas a favor de la metodología, responde este hecho quizás al constante desarrollo educativo y a la adecuación a la demanda manifestada por el alumnado así como por las sociedades y culturas en constante evolución.

En Andalucía, en la actualidad, son varios los modelos o los proyectos educativos de carácter cofrade vigente en los centros educativos dispersos en nuestra geografía. El proyecto educativo cofrade llevado a cabo en Escuela Cofrade entre otros citados es un claro ejemplo de proyecto educativo que representa y cubre la necesidades manifestadas por el alumnado en relación con la cultura y el patrimonio.

Finalmente tal y como podemos observar y analizar no sólo en lo recogido grosso modo en el último de los epígrafes de este capítulo vemos cómo es real la presencia de las características de los proyectos educativos de carácter cofrade en educación secundaria y bachillerato, valorando y contemplando las posibilidades que nos ofrecen las mismas y legitimando su metodología desde las distintas leyes que regulan sendas etapas educativas en nuestra comunidad autónoma.

Bibliografía

- Calaf, R. (Coord.) (2003). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón, España: Trea.
- Calaf, R. (2010). Un modelo de investigación didáctica del patrimonio. *Enseñanza de las Ciencias Sociales: Revista de Investigación*, (9), 17-28.
- Calaf, R. y Fontal, O. (Coords.) (2004). *Comunicación educativa del Patrimonio referentes, modelos y ejemplos*. Gijón, España: Trea.
- De Fillippi, R. (2001). Introduction: Project-based learning, reflective practices and learning outcomes. *Management Learning*, 32(1), 5-11.
- Díaz, A. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 5(2), 1-13. Recuperado de <https://goo.gl/D8yNJJ>
- Estepa, J. (2001). El patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales: obstáculos y propuestas para su tratamiento en el aula. *Íber*, 30, 93-105.
- Fernández, A. R. (2016). La glocalización de la Semana Santa y la construcción de las identidades locales. Espacios de reflexión en la Didáctica de las Ciencias Sociales. En *Innovación universitaria: digitalización 2.0 y excelencia de contenidos* (pp. 1-18). Madrid, España: McGraw-Hill Education.
- Fontal, O. (2003). *La educación patrimonial*. Oviedo, España: Trea.
- _____. (2008). Hacia una educación artística patrimonial. En I. Aguirre; O. Fontal; B. Darrás y R. Rickenmann (Dir.), *El acceso al patrimonio cultural: retos y debates* (pp. 31-66). Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.

- _____ (2012). Patrimonio y educación: una relación por consolidar. *Aula de Innovación Educativa*, 208, 10-13.
- Gallardo, J. y Jorge, A. (2012). El caso de Youtube España: el fenómeno “glocal en las redes sociales”. *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, (95), 137-147.
- García Pérez, F. (1995) “La ciudad como objeto de conocimiento escolar”. *Iber*, 3, 25-33.
- _____ (2003) *Las ideas de los alumnos y la enseñanza del medio urbano*. Sevilla. España: Díada.
- García-Valcárcel, A. (2009). *Modelos y estrategias de enseñanza*. California: Maestría en Educación del Instituto Tecnológico de Monterrey.
- Gervilla, A. M. (2006). *El currículo de Educación Infantil*. Madrid, España: Narcea.
- La Carta de Atenas de 2003. Consejo Europeo de Urbanistas. La visión de las ciudades en el siglo XXI del Consejo Europeo de Urbanistas. Nueva Carta de Atenas - Versión definitiva. Junio del 2003.
- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. Recuperado de: <https://goo.gl/Zd5EPx>
- Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía (LEA). Recuperado de: <https://goo.gl/QRezrW>
- Ley Orgánica, 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). Recuperado de: <https://goo.gl/uf9zg2>
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tras haber sido modificada por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa, y en el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. Recuperado de: <https://goo.gl/eGnQA1>
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). Recuperado de: <https://goo.gl/w244dt>
- López Arroyo, C.T. (2013). La enseñanza del patrimonio a partir del entorno próximo a los centros educativos. Análisis documental. *Clío*, 39. ISSN: 1139-6237. Recuperado de: <https://goo.gl/Mkfcjm>
- Lozano, E. (2013). Patrimonio, arte y didáctica de las Ciencias Sociales. Análisis y reflexiones sobre una estrategia de aprendizaje en el marco de la innovación docente. *Clío*, 39. Recuperado de: <https://goo.gl/bAmYeQ>
- Martínez, J. (2011). ¿Cómo integrar las nuevas tecnologías en educación inicial? *Educación*, 10(39), 7-22.
- Mendioroz-Lacambra, A. (2016). Propuesta formativa en el grado de maestro de Educación Infantil, para trabajar el método de investigación histórica en el aula. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 399-414.
- Orden de 5 de agosto de 2008, por la que se desarrolla el Currículo correspondiente a la Educación Infantil en Andalucía. Recuperado de: <https://goo.gl/pGbu6s>
- Ortiz, J.A. (2017). Docere, Delectare Et Movere: La importancia educativa de la Semana Santa en la sociedad contemporánea. En *Nuevas narrativas en la didáctica de las ciencias sociales. Digitalidad, redes sociales y competencias documentales* (pp. 24-49). Granada, España: Comares.

- Prats, J. y Santacana, J. (2009). Ciudad, educación y valores patrimoniales. La ciudad educadora, un espacio para aprender a ser ciudadanos. *Iber*, 59, pp. 8-21.
- Real Decreto 111/2016, de 14 de junio, el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, y en uso de las atribuciones conferidas por el artículo 44.2 de la Ley 6/2006, de 24 de octubre, del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Andalucía Recuperado de: <https://goo.gl/amBvQM>
- Real Decreto 110/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Andalucía de conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tras haber sido modificada por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa, y en el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre. Recuperado de: <https://goo.gl/9dUuHG>
- Schön Donald, A. (1992) *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje de las profesiones*. Barcelona, España: Paidós.
- Trilla I Bernet, J. (1988). Animación sociocultural, educación y educación no formal. *Educar*, (13), 17-41.
- _____ (1995) La escuela y el medio. Una reconsideración sobre el contorno de la institución escolar. En *Volver a pensar la educación* (Vol. I). La Coruña y Madrid, España. Fundación Paideia y Morata.

Webgrafía

- Anónimo. (2012). La importancia del arte en la educación. *El Universal*. Recuperado de: <https://goo.gl/1n9dqz>
- Anónimo (2017). Escuela Cofrade. *Cofrades Málaga*. Recuperado de: <https://goo.gl/yuiVB7>

Parte 3
**La Semana Santa en contextos educativos
universitarios y especializados**

Arte y Semana Santa en España. Los valores iconográficos de la imaginería procesional y su aplicación didáctica. Guía para su estudio

Rubén Sánchez Guzmán¹

A Fernando Collar de Cáceres. Mi maestro. In memórian.

Resumen

El presente estudio pretende analizar, desde un punto de vista didáctico, la imaginería procesional como instrumento docente para la enseñanza en las aulas de la materia de Historia del Arte en distintos niveles, ya sea Bachillerato o Universidad, si bien es susceptible de ser aplicada a todo tipo de docencia (atendiendo a la multiculturalidad del presente panorama formativo) dentro de la disciplina de la iconología e iconografía.

Palabras clave: Iconografía, pasos procesionales, Semana Santa, didáctica.

Introducción

Unas de las disciplinas que aún siguen siendo básicas para el estudio de la Historia del Arte es la Iconología o Iconografía, piedras angulares para el tratamiento de esta disciplina. En ellas sigue siendo un pilar fundamental el arte cristiano. La Historia del Arte tiene una gran tradición de investigadores que se han dedicado a analizar sus imágenes, cómo se representan, y lo que nos quiere transmitir (Louis Reau, Émile Mâle, Erwin Panofsky, por poner los más conocidos). Ni que decir tiene, que su estudio se basa, fundamentalmente, en imágenes/obras de arte que hemos heredado desde siglos pretéritos. En un entorno social en que las imágenes tienen más importancia y difusión que nunca, consideramos básico unir presente y pasado para avanzar siempre hacia el futuro.

Caso a resaltar, son los grupos escultóricos que desfilan en los cortejos procesionales durante la Semana Santa, que son aquellos a los que atiende este estudio, descartando en principio, si bien aparece alguno, aquellos no vinculados con estas fechas. Dado el potencial temático de estas representaciones, se hace particularmente sugestivo su uso como instrumento para la enseñanza de la ico-

1 Ayuntamiento de Madrid ruben_sanguzman@hotmail.com

nografía cristiana. Hay que descartar que el presente trabajo sea solo de temática pasional, pues de manera reveladora, podemos visualizar la Vida de Cristo a través de ellos (salvo algún momento importante) ejemplificando cómo todas las artes que rodean una antigua tradición, como es la celebración de la Semana Santa, pueden ser reutilizadas bajo una nueva óptica, ajena al mero estudio formal de las imágenes. A tenor de lo expuesto, hemos pretendido realizar una breve guía didáctica que permita de manera cronológica el estudio de las escenas de la vida de Jesucristo en las aulas, además de dar a conocer la riqueza iconográfica de estos pasos. En ningún momento se pretende que sea un listado exhaustivo, pues no es el fin de este artículo, y rebasaría la finalidad del proyecto.

Como hemos avanzado, se ha estructurado la guía cronológicamente, desde la Infancia de Cristo hasta su Ascensión. Los ejemplos expuestos son exclusivamente de imaginería procesional en España, si bien en algún caso de particular interés se han citado ejemplos foráneos. Asimismo, se pretende que estén representadas las principales escuelas imagineras desde la Edad Media hasta nuestros días tanto desde el punto de vista geográfico como cronológico. Finalmente, hemos acotado el estudio aquellas imágenes que son procesionadas en la actualidad, sin menoscabo de que tuvieran otra función en origen, si bien en algunos casos y para remarcar más los ejemplos, se ha hecho alguna excepción.

Respecto al estudio de la iconografía, hemos partido siempre de los textos y tradiciones importantes en la formación de la misma, atendiendo a las particularidades de cada tema, en los casos en que estos han sido decisivos en los pasos. En cuanto a la elección de los mismos, se ha realizado atendiendo a ejemplos importantes por su antigüedad, diferencias con respecto a la norma, aportaciones relevantes u otros detalles llamativos. Por motivos de claridad organizativa y facilidad de consulta tanto para el docente como para el estudiante, se ha escogido una estructura en 20 apartados (a saber, la infancia de Cristo, la vida pública, el ciclo de la pasión y su Glorificación), añadiendo epígrafes donde ha sido necesario.

Con clara vocación práctica, y atendiendo a las innovaciones educativas actuales, es posible realizar con el estudio un recorrido transversal escogiendo solamente aquellos pasos o temas precisos desde la Edad Media hasta el siglo XXI, incluido.

La infancia de Cristo

En general, son escasos los conjuntos procesionales que narran la infancia de Jesús. Encontramos algún misterio asociado a determinadas advocaciones letíficas como Nuestra Señora de la Encarnación de Tobarra, o la Virgen de la Visitación de

Arcicollar, e incluso en Quintanar de la Orden se llegó a procesionar algún año la escena de la Natividad del Belén Municipal, de forma similar a Jerez de la Frontera con la Adoración de los Reyes Magos de Francisco Font y Vicente Tena. Sin embargo, si nos ceñimos a aquellos conjuntos procesionados durante la Semana Santa la nómina es muy escasa y, en el caso de encontrarlos, han estado siempre asociados al culto de los Siete Dolores de la Virgen María. En efecto, en Madrid, durante el siglo XVII, la cofradía de los Siete Dolores, procesionaba cada uno de los siete misterios (Del Río Barredo, 1997, pp. 223-235). Singular es el caso de los Dolores de Lleida que pese a los vaivenes de la historia ha conseguido mantener la tradición de sacar la titular y las siete escenas (los tres primeros dolores, La presentación del Niño en el Templo, la Huida a Egipto, la popular “Sommereta”. del escultor leridano Jaume Gorter de 1952, y el Jesús entre los Doctores, en el cual además del grupo principal encontramos a las figuras compungidas de María y José). Asociado a este último tema encontramos en otras latitudes la devoción al Niño Perdido, infante con el que a veces se creaba un misterio añadiendo los doctores (como en Estepa) o en solitario (como el Niño de la cofradía de la Paz de Antequera).

Figura 1
Jaume Gorter. la Huida a Egipto. 1952. Capilla de los Dolores, Lleida



Foto: Hola Lleida, Carmina Pardo.

La vida pública de Cristo

La vida pública de Jesús da comienzo en su Bautismo por Juan en las orillas del río Jordán y constituye el primer suceso recogido unánimemente por todos los evangelistas (Mateo 3, 13-17; Marcos 1, 9-13; Lucas 3, 21-22 y Juan 1, 29-32), con desigual detallismo, pero coincidiendo en lo esencial: Jesús se dirige al Jordán desde Nazaret para ser bautizado, momento en que el precursor se niega a hacerlo, por considerarse indigno, hasta que cede ante la insistencia de Jesús. En el momento en que sale del agua, se abre el cielo y desciende sobre Él, el Espíritu Santo en forma de paloma, mientras que se oye una voz que dice “Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco”. Las representaciones pasionales que tenemos de tan trascendental suceso no son muy numerosas. El conjunto más antiguo lo encontramos en Cuenca y es obra de Vicente Marín (1991), siendo sustituido en el año 2000 por el actual de Antonio Dubé de Luque. Cinco años después, se incorporó otro paso del Bautismo en Cartagena obra de José Hernández Navarro. En todos ellos el conjunto se ciñe únicamente a las dos figuras protagonistas, y en los procesionados en la actualidad, Cristo permanece de rodillas frente a San Juan en pie, quedando ausente de la representación, quizá por el propio medio físico escultórico, la omnipresente presencia del Espíritu Santo en forma de Paloma. Al hilo del Bautismo conviene destacar que la figura del Precursor, por muy importante que fuera, es ajena al ciclo de la Pasión, por lo que su presencia en la imaginería procesional pasionista es muy escasa, de ahí que destaque el San Juan Bautista de Luis Marco Pérez que procesionó por vez primera por las calles de Cuenca en 1942 (acerca del escultor, Portela Sandoval, F. y Bonet Salamanca, A, 1999), y que vino a sustituir a otra, desaparecida durante la Guerra Civil, del escultor dieciochesco Luis Salvador Carmona.

Tras el Bautismo, Jesús se retiró al desierto, donde fue tentado por el diablo. Si bien, a día de hoy, no nos consta un paso que escenifique este acontecimiento, sí está documentada la existencia en el siglo XVII, en el arrabal sevillano, de la hermandad de las Tentaciones de Cristo en el Desierto, pero sin poder aún afirmar si portaban un paso procesional que recogiera el pasaje titular.

De enorme popularidad en la diócesis de Cartagena (de Murcia también irradia a zonas de Alicante y Albacete) es el paso de la Samaritana junto a Cristo en el Pozo de Jacob. El tema, que puede agruparse junto a otros encuentros de Jesús con pecadoras, como la Magdalena o la Mujer adúltera, es buen ejemplo de la revolucionaria relación de Cristo con las mujeres. El pasaje recogido únicamente por Juan (4, 1-30), narra el momento en el que Cristo se acerca a una mujer de Samaria (considerada fuera de su religión por los judíos ortodoxos). Sorprendida

de que un judío pidiera de beber a una samaritana, él la contesta "... el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed". La presencia de este tema en los cortejos procesionales se da desde el siglo XVIII, y parece tener su origen en la cofradía cartagenera de los californios (Belda Navarro, 2015, pp. 186-189). Tras su fundación, la cofradía había relajado tanto sus costumbres durante el desfile que, en 1773, el delegado episcopal denunciaba todos los desmanes y despilfarros que cometía la cofradía, y ésta, lejos de aceptar la sugerencia, respondió encareciendo el desfile con el encargo del paso de la Samaritana a Francisco Salzillo, el cual exaltaba los fines originarios de la cofradía (la custodia y el mantenimiento de la Casa de Recogidas y la educación y conversión de las allí ingresadas). Y el tema se extendió rápidamente a otras cofradías de la Diócesis, ajenas a la cartagenera. Este éxito del conjunto, se explicaría por las crónicas fabuladas que, para dar mayor relieve a la Diócesis, aseveraban que Santa Fotina, la samaritana, desembarcó y predicó en Cartagena tras su conversión. Respecto a los conjuntos, el originario paso de Salzillo, (lamentablemente perdido durante la Guerra Civil, aunque conocido por fotografías) sirvió de modelo a seguir para el resto. Aún conservamos el magnífico de la cofradía de la Sangre de Murcia, fechado en 1799 y obra de su discípulo Roque López por 1200 reales (Fuster, E. F., Conde de Roche, 1889, p. 25). En prácticamente todos los conjuntos se muestra a Cristo sentado junto al brocal del pozo, mientras que dialoga con la samaritana de pie, de ahí que resulte singular el conjunto de José Luis Planes en 1970 para Cieza que muestra a Jesús sentado en el suelo, si bien sustituye a otros anteriores.

Si proseguimos la narración evangélica, la mayoría de los conjuntos que cuentan la vida pública de Cristo se dan en Cartagena. Salvo excepciones es un fenómeno reciente, condicionado en algunas ocasiones por la distribución de las procesiones en distintos días de la semana y la configuración de las cofradías por agrupaciones y éstas por tercios. De esta forma veremos cómo en algunos casos la temática se encuentra íntimamente ligada a la hermandad a la que pertenece y a particularidades históricas cartageneras. Así, encontramos, perteneciente a la agrupación de Santiago Apóstol de la cofradía de los Californios, el grupo procesional de la Elección de los hermanos Zebedeos, Juan y Santiago por Jesús, obra del cartagenero Juan José Quirós en 2008, quien sigue el pasaje de Mateo (4, 21-22). A la agrupación de San Pedro, de la misma cofradía, pertenece el conjunto de la Imposición del Primado al Apóstol, obra tallada en 2007 por Hernández Navarro, donde encontramos a Jesús en pie y a San Pedro arrodillado recibiendo las llaves del Papado, siguiendo las palabras de Mateo (16, 18-19). En 2004 el gaditano Luis González Rey talló un conjunto hasta la fecha inédito en España, el Sermón de la montaña o las Bienaventuranzas, (Mateo 5, 1-12), en el que los que

atienden a Cristo son retratos de miembros de la agrupación de la Coronación de Espinas a la cual pertenece. También inéditos fueron: el conjunto de la curación del ciego Baltimeo (Marcos 10, 46-52) de Juan José Quirós (con Jesús curando al ciego, acompañado por el perro lazarillo); o el extrañísimo, iconográficamente hablando, paso de Jesús Camino de Jerusalén, siendo mal acogido por los samaritanos, realizado por José Labaña en 1992 siguiendo a Lucas (9, 52-53), con Jesús junto a San Pedro, San Juan y Santiago, que le informan de que los samaritanos no les recibieron para preparar la Entrada en Jerusalén.

Figura 2
Francisco Salzillo. Paso de la Samaritana. 1773. Desaparecido. Cartagena



Foto: Archivo Agrupación de San Pedro Apóstol, Cartagena (Murcia)

La llamada de Cristo para el acercamiento a sí de la infancia, que cuentan los sinópticos (Mateo 19, 13-15; Marcos 10, 13-15 y Lucas 18, 15-18) fue muy extraño en la Edad Media, se popularizó en la Europa protestante en el siglo XVI y, en el ámbito católico, no fue común hasta el edulcorado siglo XIX, que lo rescató. Su presencia en los grupos procesionales es también extraña y muy tardía. Encontramos conjuntos en Cartagena y Murcia, obras de Hernández Navarro (2004) y Francisco Liza Alarcón (2009), respectivamente. Mientras en el

primero muestra a Jesús en pie rodeado de la chiquillería, en el segundo se le representa sentado.

Otro grupo de pasos procesionales son aquellos cuya acción transcurre en la casa que Lázaro compartía con sus hermanas Marta y María en Betania. Varias son las escenas hogareñas que han quedado recogidas en los conjuntos procesionales. Una de las primeras en ser representada procesionalmente es el momento narrado por Lucas (10, 38-42) de Cristo en casa de Marta y María, con la primera protestando por la nula ayuda en el hogar de la segunda, quien escuchaba a Jesús. Tenemos la noticia de que ya en 1910 la cofradía murciana de la sangre encargaba un paso de este tema a Francisco Sánchez Araciel (destruido en la guerra; el actual es de 1985, trabajo de Hernández Navarro). León también cuenta con otro paso similar de Víctor de los Ríos (1964), con las dos hermanas y Cristo. Puede considerarse como una variante de este tema la tradicional y antigua iconografía (tenemos ejemplares desde el siglo XVII) de las Islas Canarias del Cristo Predicador, con Jesús sentado es un rico sitial, solo o con María Magdalena, sírvanos el paso procesional de la ciudad de Las Palmas, obra José Luján Pérez, en 1802 (Calero Ruiz, 1991, pp. 36-38).

De muy singular iconografía es el paso cartagenero de Jesús y la Santísima Virgen María en Casa de Lázaro realizado por Hernández Navarro en 2008, escena que no tiene cabida ni en los evangelios canónicos ni apócrifos.

Otro acontecimiento bien representado en la imagería procesional es la unción de Jesús en Betania por María Magdalena: (Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9 y Juan 12, 1-8), con diferencias entre ellos. Si para los sinópticos el suceso acontece en la casa de Simón, para Juan tiene lugar en la casa de Lázaro, pasaje preferido para los conjuntos procesionales. Sin embargo, la configuración de la escena puede variar sustancialmente: en los pasos de León (entregado en 1983 por José Asenjo) y Murcia (obra conjunta de Francisco Liza Alarcón y Antonio Castaño Liza; 1982 y 2014) el conjunto queda reducido a los dos personajes protagonistas (aunque, en el segundo caso y sólo durante unos años, se incorporó una imagen de Judas Iscariote obra de Antonio Labaña, en el momento de reprochar el despilfarro de perfume a la Magdalena). Más complejos son los conjuntos de Cieza de la escultora Carmen Carrillo (1987 y 1998), o el de Cartagena de Hernández Navarro (2002), en donde junto a las dos figuras principales de agrupan las de Lázaro y Marta en el primero, y Marta y Judas con la bolsa de monedas en función de tesorero de los Apóstoles en el segundo.

Figura 3
José Luján Pérez. Cristo predicador con la Magdalena. 1802. Iglesia de Santo Domingo. Las Palmas de Gran Canaria (Las Palmas)



Foto: Tomas Morales.

El ciclo de la Pasión

La despedida

Aunque no es un hecho evangélico, la piedad y la tradición medieval en la corriente de las meditaciones místicas del Pseudo Buenaventura quiso ver el conmovedor momento de la Despedida de Cristo a su Madre antes de marchar a su destino (López Plasencia, 2011, pp. 265-294). No es un tema muy frecuente desde el punto de vista procesional, pero encontramos ejemplos antiguos. Monumental debió ser el paso del Despedimiento de la cofradía sevillana homónima realizado por Francisco Ruiz Gijón en 1688 (Bernales Ballesteros, 1982, pp. 90-91), que pudo contar con las mismas figuras que presenta la pintura de la mesa de altar de la capilla del Cristo de las Virtudes de la iglesia sevillana de San Isidoro, que perteneció a la cofradía. Así, en la pequeña composición aparecen Cristo y la Virgen en un primer plano, mientras en un segundo están San Juan y dos santas mujeres. También Málaga contó desde 1638 con el paso del Despedimiento obra de Pedro Fernández de Mora, que contaría únicamente con las imágenes de la Virgen, desaparecida, y Jesús, hoy no procesional y que se encuentra en la iglesia del Císter de Málaga (véase para la imaginería procesional malagueña, Sánchez López, 1995). Esta iconografía reducida será la más habitual, encontrándola en el no procesionado conjunto dieciochesco de Lucena, el soberbio del extremeño Pérez Comendador para Zamora (1942) (sobre los conjuntos zamoranos, véase Ferrero Ferrero, 2001), o el cartagenero de Hernández Navarro realizado en 2004. Singular es el de Garachico donde se incorpora la imagen de San Juan Evangelista, en el momento en que Cristo encomienda a su madre al discípulo amado.

La Entrada de Cristo en Jerusalén

La Entrada en Jerusalén está narrada en los cuatro Evangelios (Mateo 21,1-11; Marcos 11, 1-11; Lucas 19, 28-38 y Juan 12, 12-16) con extensión y detalles variados, importancia que refleja la celebración de este suceso en el Domingo de Ramos y el suponer el inicio de la Pasión. Al aproximarse al Monte de los Olivos, manda a dos discípulos a Betfagé a por una burra que no haya sido montada, en la que Cristo subiría para entrar en Jerusalén, siendo aclamado por la multitud con palmas y ramos de olivo. Iconográficamente, es un tema frecuente desde el Paleocristiano, añadiendo ya en ejemplos bizantinos posteriores la presencia de los niños y la de Zaqueo subido al árbol, aunque en los evangelios la escena tiene lugar en Jericó (en el evangelio de Lucas [19,1-10] se le sitúa en una higuera o sicómoro, aunque a veces se le mostrará en otro árbol).

Figura 4
Enrique Pérez Comendador. Despedida de Jesús a su Madre. 1957.
Museo de Semana Santa, Zamora.

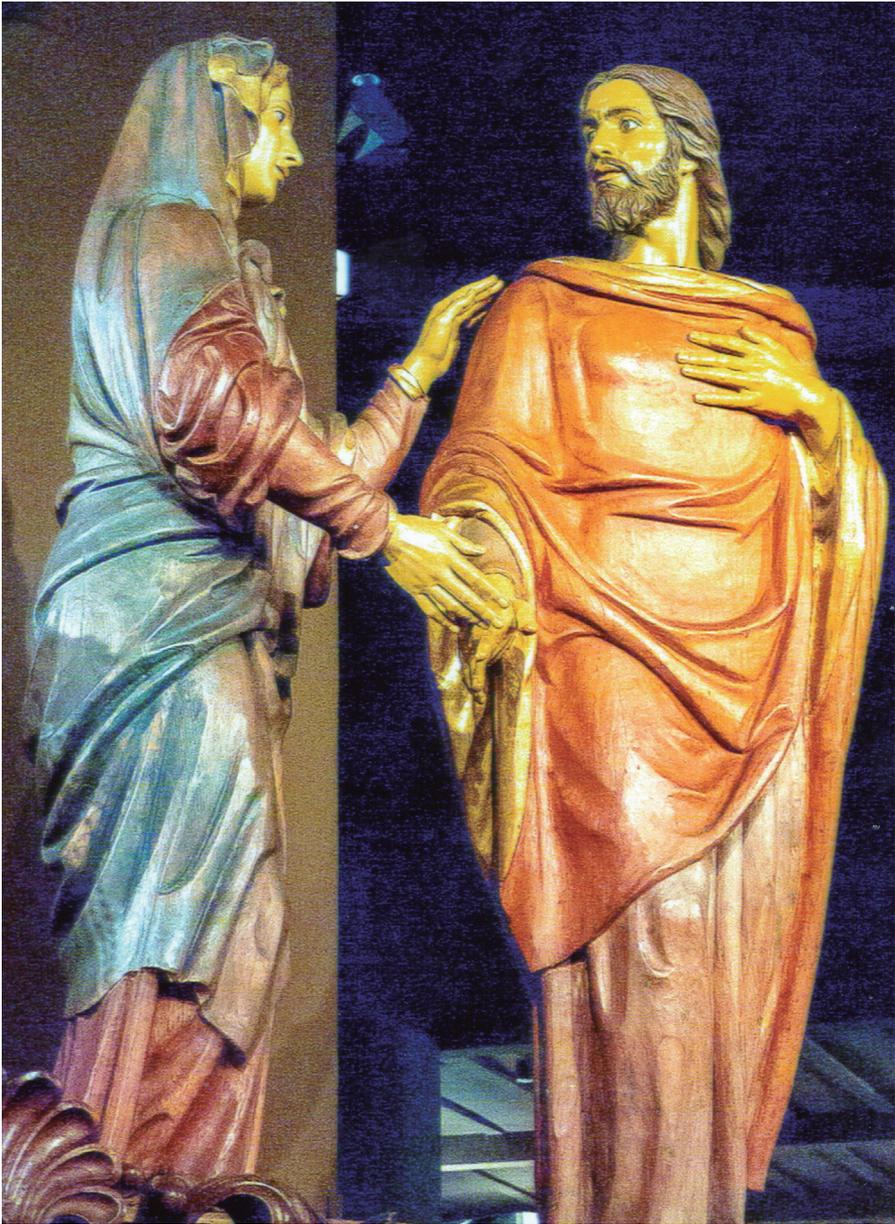


Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Turol Jones

La procesión litúrgica de Las Palmas, del Domingo de Ramos, es una de las más antiguas celebraciones de la Iglesia, teniendo su origen entre los primeros cristianos de Jerusalén. Ya a finales del siglo IV la peregrina Egeria la hace partir desde la basílica constantiniana del Monte de los Olivos (actual iglesia del Pater Noster) hasta la basílica del Santo Sepulcro el séptimo día de la fiesta judía de los Tabernáculos. Esta celebración fue establecida ya en el siglo IV por la Iglesia de Oriente, teniendo ya noticias en Occidente en el siglo VI. Con el tiempo creció el interés en hacer más presente el elemento figurado, apareciendo las primeras imágenes en las procesiones. Es en el siglo X cuando, en el centro de Europa, encontramos las primeras noticias de imágenes en la Procesión de las Palmas del Domingo de Ramos, y, en los últimos años del siglo XII, los primeros ejemplos conservados de pasos procesionales (llamados en alemán “Palmesel”, “asno de la Palma”, con Jesús sobre un pollino conmemorando la entrada triunfal en Jerusalén el Domingo de Ramos) (Galtier Martí, 2014, pp. 63-71).

En líneas generales se trata de composiciones de tamaño natural, entre metro y medio y dos metros, asentadas las patas del pollino en una plataforma de madera con ruedas. Los ejemplos a partir de este momento fueron muy numerosos por toda Europa, llegando a América. En España no tenemos hasta la fecha constancia de “Palmesel” a la europea durante la Edad Media, aunque hubo elementos relacionables (en Toledo, en 1493, encontramos la noticia de una imagen de un asno escultórico de arcilla, sábanas viejas, aros y corcho sobre un tablero con ruedas usado para el Auto del Sacramento, y en 1501 se hizo un pollino) hasta el primer ejemplo de múltiples figuras conservado (la “Borriquilla” de Valladolid, realizada por Francisco Giralte hacia 1545, que, además, es el único subsistente realizado con la técnica del “papelón”, con figuras a modo de maniqués con cabeza, manos y pies tallados, y vestiduras realizadas con telas encoladas, técnica popularizada desde el siglo XVI hasta principios del XVII para los pasos procesionales, antes de ser construidos con madera policromada).

Pese a ello, la generalización de los pasos procesionales en la procesión de las palmas del Domingo de Ramos fue un acontecimiento tardío. Del siglo XVII conservamos el interesante de la Entrada de Cristo de Jerusalén montado en el animal de Medina de Pomar, de tamaño menor al natural. El misterio sevillano de la Sagrada Entrada de Cristo en Jerusalén aún conserva imágenes del siglo XVII (Cristo; Pedro y Santiago, atribuidos al círculo de Pedro Roldán; el mal llamado Zaqueo, personaje infantil anónimo situado en la palmera, que sirve de ambientación en la escena además de cortar palmas), junto a otras piezas de dispar cronología y autoría: San Juan (Castillo Lastrucci, 1935); un judío y dos niños (Juan

Abascal); una hebrea y una niña (Fernando Aguado, 2014) (sobre la imaginería procesional sevillana en la Edad Moderna, véase VV. AA, 1999a). Del siglo XVIII son las imágenes de Jesús y la Magdalena del paso de la Entrada de Cristo en Jerusalén de San Cristóbal de la Laguna (son las antiguas tallas de Cristo Predicador con la Magdalena a sus pies, de ahí la presencia de ésta). Singular es el caso de Lucena, que cuenta con dos grupos de este tema: uno procesionado el Domingo de Ramos y otro el Martes Santo (éste del antequerano Diego Márquez, labrada en 1769; la burra y su cría son de Luis Tibao y Lara, realizadas después) (García Luque y Guerrero Cabrera, 2014, pp. 278-297).

La verdadera popularización en España del paso de la Entrada acontece de la mano de la creación en 1880 de “los talleres cristianos de Olot” y la producción seriada e industrial de imágenes, estela que fue seguida por otros talleres en Madrid y Valencia. Será desde entonces, pero sobre todo tras la Guerra Civil, cuando la geografía española se pueble de imágenes de serie de este Misterio, solo con Cristo montado en el pollino o acompañado del pueblo que lo aclama. No obstante, existieron excepciones en la producción imaginera del primer cuarto del siglo XX como el misterio de la Entrada de Pamplona (Ramón Arcaya, encargado en 1924) que presenta a Cristo en pie y sin la borrica (en el centro, el Señor; detrás, dos tallas; delante, una figura inclinada y otra alzando un niño, hoy suprimidas). Tras la guerra, no todas las cofradías optaron por las imágenes de serie: Málaga (el cordobés Juan Martínez Cerrillo realizó a Cristo y a la pollina en 1943, siendo el resto del grupo —San Juan Evangelista, la samaritana y los dos niños— de Navarro Arteaga de 1990), o Crevillent (con la obra póstuma de Mariano Benlliure terminada en 1947). Y las que optaron por las de serie las sustituyeron con el tiempo, a la par que se fundaban nuevas cofradías de esta advocación. De entre los numerosos ejemplos de este caso, destacables son el caso de Navalcarnero donde muestra Cristo en pie acompañado de un niño o el misterio de 2008 de la Cofradía de Jesús Amigo de los Niños de Salamanca, en el que el escultor Carlos Guerra quiso incidir en la titularidad poniendo a Cristo con un niño en brazos, añadiendo una alegoría a la vida en una mujer encinta, con la Virgen atendiendo a un Niño, y San Marcos apoyado en una palmera, escribiendo el capítulo evangélico.

3.3. *El Cenáculo*

El Ciclo de la Última Cena, comienza con el Lavatorio de los Pies. Es citado sólo por Juan (13, 1-20), aunque en ocasiones se ha querido ver como el reflejo en acto concreto de las palabras de Jesús recogidas por Lucas (22: 27) En general, se trata de un Misterio poco habitual pero antiguo en el arte (originado en Bizancio,

Cristo se mantuvo de pie, postura que cambió en el arte Occidental por influencia de la liturgia del Jueves Santo en que el sacerdote se arrodillaba como símbolo de humildad).

Respecto a los conjuntos procesionales existen variantes: la más frecuente y antigua es reducir el Misterio a Cristo y San Pedro, único Apóstol que mantiene un dialogo con Cristo durante la escena (Pedro de Mena Para Lucena (García Luque, 2013, pp. 61-74), o Francisco Salzillo para Orihuela en 1758); en ocasiones esta escena se completa con un ángel evocando modelos contrarreformistas (así lo encontramos en Crevillent, obra de 1874 de Antonio Riudavets Lledó, si bien el conjunto procesional original solo eran las dos figuras principales, y el ángel portando una jarra fue un añadido posterior fruto de una donación); en ocasiones el conjunto se completa con un tercer Apóstol (Lavatorio de Bilbao, obra de Ramón Chaparro en 2004, donde aparece San Juan (sobre la imaginería procesional en Bilbao, véase VV. AA, 2002); o Santiago en el de Elche, o los dos en el paso de Zamora de 2001 obra Higinio Vázquez; a veces Santiago queda sustituido por San Andrés, como en Medina del Campo labrado por Mariano Nieto en 1989).

En el Evangelio de San Juan encontramos más o menos alusiones veladas a Judas en boca del narrador "... el diablo había metido ya en la cabeza de Judas Iscariote, hijo de Simón, la idea de traicionar a Jesús", como del mismo Cristo "No todos estáis limpios", lo que explica la presencia del traidor en el paso de Cabra, portando ya la bolsa de las monedas en la trasera del paso. Singular hasta la fecha, es el Paso de la Sangre de Murcia, obra de González Moreno, de 1952 (Sobejano Alcyna, 1954, pp. 21-52), donde encontramos a un Jesús no arrodillado, ni semigenuflexo, sino en pie dialogando con San Pedro, acompañados del resto del colegio apostólico descalzándose en torno a la mesa.

Tras el Lavatorio, y una vez acomodados los comensales, tuvo lugar la Cena Pascual (Bonet Salamanca, 2003, pp. 855-876), mencionada en todos los Evangelios (Mateo 3, 13-17; Marcos 1, 9-13; Lucas 3, 21-22 y Juan 1,29-32). Respecto a la disposición de mesa y la manera de sentarse los Apóstoles, el arte cristiano ha dado diversas soluciones: en forma de U, rectangular, redonda y cuadrada. Víctor de los Ríos, incorporó en sus conjuntos procesionales de la Sagrada Cena (León, 1950 y de Linares, 1956) los apóstoles recostados a modo de triclinio romano en aras de un mayor gusto arqueológico.

Dentro de la narración de la Cena podemos encontrar dos acontecimientos distintos el anuncio de la traición, y la instauración de la Eucarística, lo que la otorga paralelamente un plano marcadamente simbólico.

Figura 5
Juan González Moreno. El Lavatorio (Detalle de Jesús y San Pedro). 1952.
Museo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia

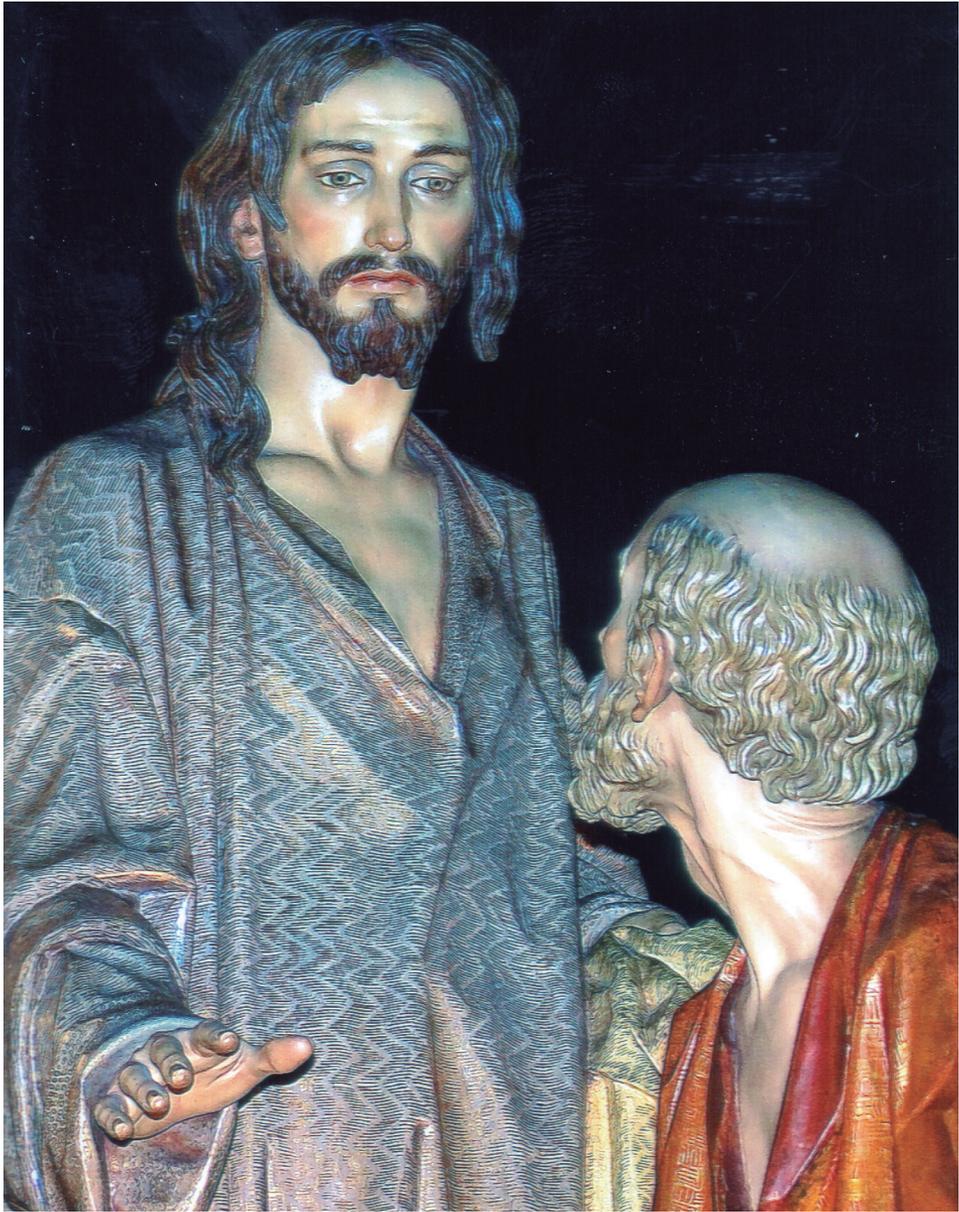


Foto: Patricio Alcaraz. 2.

Los cuatro evangelistas destacan (con matices en los detalles) que uno de los comensales causaría la muerte de Cristo. Pese a la importancia del hecho, éste se refleja en pocos pasos procesionales, al quedar eclipsado por la Instauración de la Eucaristía. Por ejemplo, cuando se encargó en 1761 a Salzillo un conjunto procesional para la Cofradía de Jesús de Murcia (Belda Navarro, 2015, pp. 137-165) (la misma para la que su padre talló una Cena centrada en el asunto eucarístico, hoy el Lorca), el escultor se apartó del matiz sacramental, inclinándose por el de la traición, como punto desencadenante del drama de la Pasión, que quedaba recogido en el resto de pasos de la cofradía, evitando que por el significado eucarístico quedara descolgado del resto y otorgando unidad interpretativa al conjunto del cortejo. Además, la elección del tema ya usado por Leonardo da Vinci en su cena de Milán, ofrecía a Salzillo unas mayores posibilidades expresivas en los comensales, ante el anuncio de la traición. Entre todo el apostolado destacan San Juan recostado en el pecho de Cristo y, al otro lado de la mesa, Judas, unidos ambos grupos por la mirada y el gesto de Cristo. El único que menciona esa actitud de Juan es el cuarto Evangelio: complicada postura para estar sentado, pero no si los comensales estuvieron recostados, a la manera antigua. Judas, con mirada perversa, mantiene la posición tradicional apartado del resto y en primer plano, con la bolsa de las monedas, ropas amarillas (tono asociado a los judíos) y pelirrojo (color asociado al demonio antiguamente).

Tras el anuncio de la traición, los Evangelistas sinópticos (Juan lo obvia), narran cómo, terminada la Cena: “Jesús tomó el pan, lo bendijo, lo partió y dándoselo a los discípulos, dijo “Tomad y comed este es mi cuerpo”. Y tomando una copa, y dando gracias, se lo dio diciendo: “bebed todos de ella porque esta es mi sangre, con la que Dios confirma la Alianza”. En estas líneas se condensan dos pilares fundamentales de la Iglesia (la instauración del Sacramento de la Eucaristía y el de la Misa), por lo que no es extraño que sea esta cena sacramental la preferida en los pasos procesionales, con variables iconográficas.

Normalmente, Jesús está de pie bendiciendo, como en la Última Cena de Pamplona del catalán José Rius, entregado en 1919, que muestra la singularidad de presentar a San Juan también en pie apoyando la cabeza sobre el hombro de Jesús, variante del citado pasaje de San Juan. Respecto a la bendición, puede hacerlo con ambas especies. Consagrandolo con vino, encontramos el Cristo de Sebastián Santos (Santos Calero, 2005, p. 132), en el Misterio sevillano de la Cena de Sevilla (1955, el apostolado de Luis Ortega Bru, 1975-1982) el de Luis Álvarez Duarte de Málaga (1971), siendo una iconografía muy habitual en tierras andaluzas.

Respecto a la forma del cáliz, en ocasiones encontramos el característico en forma de copa con dos asas, en recuerdo de la reliquia que según la tradición usó Jesucristo y que se conserva en la Catedral de Valencia, como se ve sobre la mesa de la citada Cena de Pamplona. Sin embargo una reciente teoría argumenta, no sin polémica, que el cáliz de la Última Cena pudiera ser el llamado de Doña Urraca, guardado en San Isidoro de León (Torres Sevilla y Ortega del Río, 2014), incorporándose recientemente una copia del mismo en el paso de la Cena de esta ciudad, ejemplo actual de la importancia de las reliquias a la hora de configurar escenas en aras de una mayor verosimilitud a lo largo de la historia del arte².

Si lo encontramos con la segunda especie, Cristo está portando el pan con una mano mientras lo bendice con la otra (Alicante, Juan de Ávalos, Ortega Bru y Vicente Salvador 1962), partiéndolo en dos (Ciudad Real, Faustino Sanz Herranz 1960-1964) o bendiciéndolo con ambas manos, mientras este alimento adopta la forma de una hogaza de pan (de Carbajales) y se dispone sobre la mesa (Zamora, Fernando Mayoral, 1991) Singular en el caso del paso de Valladolid (Bonet Salamanca, 2003, pp. 867-873), realizado entre 1945 y 1952, donde el Cristo de Juan Guraya porta las dos especies en ambas manos, el vino (racimo de uvas) y el pan (sagrada forma).

Singular en el arte procesional, pero no tanto en el pictórico a partir del Concilio de Trento, es la aparición de un perro junto a Judas, que en ocasiones roe un hueso (Knipping, 1974, p. 253). De este elemento, que quizás surgió como algo anecdótico, y del cual se ha querido sacar numerosas interpretaciones simbólicas (la fidelidad en contraste con la personalidad de Judas, o la encarnación del diablo recogiendo la significación de los bestiarios medievales), apenas aparece en grupos procesionales. Lo encontramos en la Cena de Zamora, como guiño a los grupos escultóricos anteriores donde aparecía el animal: las últimas cenas de Ricardo Segundo (1944, hoy en la ciudad de Toro, donde ha desaparecido el perro) y Blas González (1821). También es rara la mesa presidida por un Cordero Pascual, aunque destaca el ejemplo de Murcia, asado ex profeso para que luzca en el paso de Salzillo cada Viernes Santo.

Caso único es el paso de la Última Cena del Señor de la ciudad de Lugo, de larga tradición eucarística, al gozar su catedral (al menos desde el siglo XV) de un privilegio que le permite la exposición permanente del santísimo. El conjunto, realizado en los talleres de los Hermanos Alsina de Madrid en 1963 muestra la sin-

2 En ambos casos sería la taza la reliquia, el fuste y la base son añadidos posteriores.

gularidad, que, sobre la mesa, en torno a la cual se encontramos a los apóstoles y a Jesús sentados, se alza un templete o custodia (Feliz Granda, 1914) donde tanto el día del Corpus Cristi como el Jueves Santo (por especial privilegio) se procesiona el Santísimo.

El Huerto de Getsemaní

Tras la celebración de la Pascua, Jesús y los Apóstoles se retiraron al Monte de los Olivos. La imagen del Cristo del Amparo de Palma de Mallorca representa el momento de la salida de Cristo de Jerusalén camino de Getsemaní, paso, al parecer, único en su iconografía en España, obra de Antoni Capó en 1997. Ya en el huerto (Jiménez San Pedro, 2017: 190-191), lo acontecido es recogido por los tres evangelistas sinópticos (Mateo 26, 36-46; Marcos 14, 32-42 y Lucas 22, 39-4), mientras inexplicablemente Juan, no lo recoge. En esencia coinciden en lo narrado, y Lucas aporta el detalle expresivo del ángel confortador, tan del gusto de la emotividad popular que humanizaba a Cristo, de tal suerte, que las representaciones pasionistas donde aparece Jesús orando en soledad son muy escasas. En este caso tenemos los conjuntos de Hernández Navarro en Lorca del año 2000, (copiando el estandarte de la cofradía de Emilio Felices, bordado entre 1915 y 1918), y el de Villarrobledo, que tiene la singularidad de ser Cristo en el Huerto y Cristo de la Caída, según en la procesión donde desfile.

Tras la celebración de la Pascua, Jesús y los Apóstoles se retiraron al Monte de los Olivos. La imagen del Cristo del Amparo de Palma de Mallorca representa el momento de la salida de Cristo de Jerusalén camino de Getsemaní, paso, al parecer, único en su iconografía en España, obra de Antoni Capó en 1997. Ya en el huerto, lo acontecido es recogido por los cuatro evangelistas sinópticos (Mateo 26, 36-46; Marcos 14, 32-42 y Lucas 22, 39-4), mientras inexplicablemente Juan, no lo recoge. En esencia coinciden en lo narrado, y Lucas aporta el detalle expresivo del ángel confortador, tan del gusto de la emotividad popular que humanizaba a Cristo, de tal suerte, que las representaciones pasionistas donde aparece Jesús orando en soledad son muy escasas. En este caso tenemos los conjuntos de Hernández Navarro en Lorca del año 2000, (copiando el estandarte de la cofradía de Emilio Felices, bordado entre 1915 y 1918), y el de Villarrobledo, que tiene la singularidad de ser Cristo en el Huerto y Cristo de la Caída, según en la procesión donde desfile. Sin embargo, es la presencia junto a Jesús de Egudiel, el ángel confortador, la que más ha inspirado a los artistas. Mucho antes que la escultura, la pintura ya había empezado a realizar variantes que buscaban aislar a las dos figuras principales, para acentuar el dramatismo del momento y el consuelo del ángel,

que descendía desde el cielo y se presentaba ante Cristo con un cáliz (metáfora de la Pasión). Estos juegos de planos diferentes eran demasiado complejos para llevarlos a los grupos escultóricos, por lo que en principio los escultores se limitaron a composiciones geométricas donde Jesús se encuentra frente al ángel que se alza en una nube o promontorio natural. Buenos ejemplos son: el de Andrés Solanes de Valladolid, de 1629, (con una singular variante iconográfica) (Urrea Fernández, 2014, pp. 2015-211), y su posterior remedo en Medina de Rioseco, o el de la Sevillana hermandad de Montesión, de Pedro Roldán el Cristo y de su hija Luisa el ángel. Este modelo se seguirá repitiendo hasta nuestros días con más o menos variantes, sobre todo popularizado por la escuela de Olot.

En el siglo XVIII las dos figuras se acercan en un mismo plano, rompiendo la distancia que les separaba en el siglo anterior. Este cambio ya se había producido antes (Veronés; placa de terracota de Massimiliano Soldini del Metropolitan de Nueva York; etc.) pero sólo llegó a la imaginería procesional española de mano de Francisco Salzillo (Belda Navarro, 2006, pp. 137-143). La feliz composición salzillesca de Cristo abatido siendo amparado por el bellissimo ángel que señala el cáliz colocado en otro plano sobre la palmera delantera, marcó un antes y un después en la imaginería pasionista. En ese sentido, encontramos desde entonces copias literales del paso murciano: el propio Salzillo lo repitió para Cartagena; en el siglo XIX Riudavets para Crevillent; en el XX el del valenciano José Rabasa para Alcázar de San Juan, Federico Coullaut-Valera que lo reinterpretó dándole su estilo personal, para Hellín; o Luis Marco Pérez para Ciudad Real. Además, la potencia del ángel de Salzillo es tal, que en muchas ocasiones se ha transformado la composición original del paso al introducir un ángel “salzillesco”. Así son los casos de la Oración del Huerto de Málaga o el de Viveiro, amén de las numerosas versiones más o menos afortunadas del mismo que pueblan la geografía española. Conviene subrayar que todos los ejemplos citados anteriormente representan a un Cristo abatido, arrodillado. Son muy escasos, y recientes, fruto de tendencias más historicistas, los que representan a Jesús, orando como lo hacen los hebreos, en pie. Tal es el caso el conjunto de Valdepeñas obra del escultor Antonio Arenas Martínez en 1960.

Como hemos visto serán las imágenes de Cristo y el ángel las verdaderas protagonistas de la escena, si bien en los conjuntos más ambiciosos suelen aparecer también los tres Apóstoles dormidos, que lo completan iconográficamente. Singular por su extraña iconografía es el citado caso del paso de Andrés Solanes para la Vera Cruz de Valladolid. Hoy reducido a las únicas esculturas de Cristo y el ángel, en origen representaba además el momento previo al prendimiento al introducir a Judas señalando la presencia de Cristo a la soldadesca que lo acompañaba.

Único por su iconografía en el ciclo del Huerto de los Olivos es el paso “Velad y orad” de Tarragona, de Claudio Rius entre 1941-1943, recogiendo los pasajes de Marcos (14, 37) y Mateo (26, 41) en donde Cristo, levantándose de la oración, regresó donde estaban los Apóstoles Pedro, Juan y Santiago adormilados y les dijo “¿Por qué dormís? Levantaos y orad para que no entréis en la tentación”.

Tras la llegada al huerto de Judas y la soldadesca, se desencadena todo el drama de la Pasión con la consumación de la traición de Judas. Los relatos evangélicos (Mateo 26, 47-66; Marcos 14, 43-52; Lucas 22, 47-53 y Juan 18, 1-12) son ricos en escenas, desde la Traición de Judas, pasando por el Beso, el Prendimiento de Jesús con el Desorejamiento de Malco y la Huida de los discípulos, la Negación de Pedro y su Arrepentimiento, hasta el final dramático de Judas. Si bien a lo largo de la historia del arte estas escenas aparecen con mayor o menor frecuencia en solitario o fundiéndose varias, en la imaginería procesional van a quedar reducidas, prescindiéndose de aquellas donde el traidor era el protagonista.

La narrativa comienza con el beso de Judas (Lorite Cruz, 2011), la señal convenida con los soldados para señalar a Cristo. En la iconografía pasional española el beso se lo da a su maestro en la mejilla, pero esto es un mero convencionalismo,³ pues los tres primeros evangelistas no dicen nada y Juan ni siquiera cita el pasaje. De seguir las tradiciones judías, Judas besaría a Jesús en la mano, siguiendo el saludo que, según el Talmud, el discípulo debía tener con su maestro, gesto inexistente en la plástica en general. Dicho esto y, aunque en ocasiones se extraigan las figuras de Cristo y Judas formando un único conjunto procesional (el de Juan de Ávalos para Mérida de 1956, el conquisado ejecutado en 1942 por Luis Marco Pérez, el realizado por Faustino Sanz Herranz para Corral de Almaguer o el de Laureano Villanueva Gutiérrez para La Bañeza bendecido en 1974), es más normal hallar a los dos personajes con la soldadesca (Prendimiento de Viveiro de José Rivas, 1947) o a los Apóstoles Juan, Pedro, Santiago, Tomás y Andrés (misterio del Cristo de la Redención sevillano, ejecutado entre 1958 y 1949 por Castillo Lastrucci) (sobre la imaginería procesional sevillana del siglo XX, véase VV. AA, 1999b, y sobre Castillo Lastrucci en particular, González Gómez y Rojas-Marcos González, 2009). Y también frecuente es que se solapen dos escenas que fueron consecutivas: el Beso y el desorejamiento de Malco por San Pedro (Lucas 22, 51). Como en otros muchos casos, la obra de Francisco Salzillo para la cofradía murciana de Jesús ha sugestionado en mayor o menor medida a los imagineros posteriores. La serenidad y resignación casi heroica del bello rostro

3 Ejemplo es el caso del arte italiano, donde Judas da el beso a Cristo en la boca.

de Cristo contrasta con los rasgos cuasi demoniacos de un Judas, que, con un casi grotesco gesto, ha de alzar el cuello para alcanzar el rostro del Señor, recogiendo una tradición que arranca de las meditaciones de Santa Brígida de Suecia que Judas era de baja estatura, ejemplos que subraya los valores didácticos del conjunto, lo bueno bello y lo perverso feo. En contraste el grupo de San Pedro a punto de descargar su espada sobre el Malco caído en tierra, es todo fuerza y dinamismo. El conjunto se interpretó casi literalmente por Sánchez Araciél para Madrid en 1919, si bien a día de hoy se encuentra en Ávila. En otros casos las fuentes iconográficas fueron otras. Así escultor catalán José Rius se inspiró en el Prendimiento de Van Dyck del Prado para componer su boceto con que presentarse en 1914 al concurso del paso del prendimiento de Pamplona, que ganó.

A continuación, llega el momento del Prendimiento, (Juan 18, 4-6) El imponente misterio (nueve figuras) de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento de su hermandad sevillana, obra de Castillo Lastrucci de 1945, ilustra punto por punto el citado pasaje (salvo por el detalle de que la soldadesca no cae en tierra, extremo que no figura en la imaginería procesional). Tras este momento, y siguiendo a Juan, Cristo se dejó atar las manos mansamente. Los misterios de Bilbao (atribuido a Raimundo Capuz, fecha de 1705) y Orihuela (de Federico Coullaut-Valera, 1947) presentan un momento intermedio, el Acercamiento de los sayones a Cristo, y en ambos conjuntos vuelve a aparecer el desorejamiento de Malco.

Ya maniatado, Jesús es conducido a casa de Anás. Sírvannos los prendimientos de Cartagena (Mariano Benlliure, 1942) o el de Jerez de la Frontera (imagen titular atribuida al escultor barroco Francisco Camacho y Mendoza; sayones y San Pedro del taller valenciano de Hijos de Leoncio de Meneses en el siglo XIX; el olivo es de principios de los años cuarenta, buen ejemplo de cómo con algún cambio en la ambientación, un Jesús preso se transformó en uno del Prendimiento). (Sobre la imaginería procesional en Jerez, véase: de la Rosa Mateos, 2012).

Sin embargo, la escena bisagra que une el Ciclo del Prendimiento con la apertura del proceso civil y religioso, es el retorno a Jerusalén de Jesús preso a través del torrente del Cedrón camino de casa de Anás. El paso del Señor de la Puente de Málaga (Sánchez López, 2006, pp. 195-229), con advocación que arranca desde 1647, que muestra a Cristo sobre un puente sobre el torrente llevado por dos sayones (Cristo, Juan Manuel Miñarro, 1989 y sayones, José Navas Parejo, 1940), viene a representar ese momento. Si bien en las palabras de Juan (18, 12-14) o Lucas (22, 54) donde se inspira el pasaje, en ningún momento se menciona el puente, este fue incorporado por múltiples sugerencias tanto escritas como visuales desde la

edad media hasta el barroco, de ahí la singularidad del paso malagueño (único en España) hasta la configuración en 2010 de paso sevillano de igual nombre realizado por Navarro Arteaga para la cofradía de la Milagrosa.

Negaciones y arrepentimiento de San Pedro

Durante la Última Cena, Jesús había predicho a Pedro que antes de que cante el gallo le negaría tres veces, suceso que tuvo lugar en el atrio de la casa del Sumo Sacerdote Anás (donde llegó siguiendo a Jesús), y quedaron recogidas por los cuatro Evangelistas. Mientras (Mateo; 26, 69-75; Marcos 14, 66-72 y Lucas 22, 55-61) mencionan tres negaciones; (Juan 18, 15-18. 25-27) sólo menciona dos. Iconográficamente, los conjuntos más antiguos que encontramos reducen la escena, más simbólica que narrativa, a Cristo maniatado, San Pedro arrodillado y el gallo. De esta suerte lo interpretó Nicolás de Bussy en 1689 para la cofradía de la Sangre de Murcia, si bien la imagen del señor se perdió durante la guerra y fue sustituida por una nueva de Gregorio Molera en 1945. Esta iconografía se ha mantenido en el tiempo hasta nuestros días por toda la geografía española, encontrando interesantes ejemplos del escultor neoclásico Fernando Estévez del Sacramento, en Santa Cruz de la Palma y San Cristóbal de la Laguna, realizados entre 1821-1822, y 1823, respectivamente (Tarquis y Rodríguez, 1978, pp. 541-594). Posteriormente los conjuntos de las Negaciones fueron ganando en figuras y narratividad. Uno de los primeros monumentales del tema, con un total de siete figuras, sin contar el gallo, fue el realizado por Federico Coullaut-Valera en 1947 para Orihuela. En él, siguiendo puntualmente el Evangelio de San Juan, se desarrollan dos escenas: delante, Jesús llevado preso por dos sirvientes, dirigiendo su mirada a Pedro que, en torno al fuego, niega a Jesús ante un criado del sumo sacerdote, pariente de Malco, en presencia de la criada de la primera negación. También monumental es el misterio del Carmen Doloroso de Sevilla obra de Francisco José Reyes Villadiego, donde además de los acusadores junto a Pedro en el primer plano del paso, y Jesús maniatado, llevado por Malco junto a dos romanos en el segundo, al fondo, en la trasera, aparecen José de Arimatea y San Juan evangelista. Si bien su presencia no se cita en los evangelios, conocida es su costumbre de ocultar su nombre, porque el discípulo anónimo citado por el mismo Juan (18: 15-16) conocido de Caifás y que entro al Juicio de Jesús, se ha identificado tradicionalmente con él. En otras ocasiones la escena se centra únicamente en el momento de las negaciones de Pedro, prescindiendo de la imagen o grupo de Jesús preso. Así tenemos los pasos procesionales de Crevillent, realizado en 1868 por Antonio Riudavets o Cuenca, obra de Vicente María Mohorte de 1997, ambos con tres figuras (San Pedro, la acusadora y un soldado) además del gallo. Existió otra iconografía, hoy en desu-

so en los pasos procesionales que representaba el Arrepentimiento de San Pedro, ante un Cristo atado a la columna, como ocurrió en Sevilla.

Los tres evangelistas sinópticos, coinciden en que tras haber negado a Cristo y ante el canto del gallo, San Pedro arrepentido lloró amargamente. Muchos de los conjuntos más antiguos, conocidos como “Las Negaciones”, eran en realidad el “Arrepentimiento de San Pedro”, y “Las lágrimas de San Pedro” suele formar un paso independiente con la figura aislada del apóstol. En ese sentido esta iconografía es muy común, al ser san Pedro personaje principal en el drama sacro de la Pasión, encontrándose, en pie como el caso cartagenero de la cofradía de los californios obra de Sánchez Lozano de 1936 (Moya Martínez, 2008, pp. 233-250); sentado, sírvanos el atribuido al escultor dieciochesco, Pedro de Ávila en Valladolid o arrodillado, como el atribuido a Pedro de Mena en Estepa (García Luque, 2016, pp. 202-209).

El proceso religioso

Según el Evangelio de Juan (18: 13), mientras Pedro Negaba a Cristo en el atrio de la Casa de Anás, en su interior se producía la breve comparecencia de Cristo, que fue enviado a su yerno Caifás, el Sumo Sacerdote del Sanedrín. Iconográficamente no es un tema muy representado, al considerarse una duplicación del juicio ante Caifás, excepto en los ciclos de la Pasión muy detallados. La imaginería procesional no es una excepción y aunque existieron cofradías desde antiguo con esta advocación como la sevillana, no han llegado los misterios, por lo que la mayoría de los conjuntos conservados son modernos. Es de destacar el conjunto sevillano de la cofradía del Dulce Nombre, opera prima de Castillo Las-trucci en el ámbito procesional y religioso entregada en 1923. En él, se han trasladado punto por punto las palabras de San Juan: aparece el judío Malco en actitud de abofetear a Jesús, tras su respuesta que ha ridiculizado a Anás (“Si he hablado mal, demuéstreme en qué; pero si he hablado bien ¿por qué me pegas?”), rodeado de judíos frente el tribunal y en presencia del Sanedrín. En el resto de conjuntos se incide en la bofetada: los de Córdoba de Francisco Romero Zafra (1993) y el de Manuel Luque Bonillo (1998-2000), el de Bilbao de José María Garrós (1945) con Malco cogiendo impulso para darla.

El interrogatorio ante Caifás, representa el proceso religioso al que fue sometido Cristo, tras el que se le acusó de blasfemia y fue considerado reo de muerte, al haber reconocido ser hijo de Dios; después de rasgarse el Sumo Sacerdote Caifás sus vestiduras, los criados se burlaron de Jesús, le escupieron el rostro, lo golpearon y abofetearon. Citado por todos los evangelistas, son los sinópticos los que más información nos dan sobre lo acontecido: (Mateo 26, 27; Marcos 14, 65; Lucas 22,

63), mientras Juan (18, 24-27) se limita a aportar algún detalle. Iconográficamente conviene destacar dos pasajes: por un lado, la comparecencia propiamente dicha, y por otro el primer escarnio sufrido por Cristo, poco frecuentado por los artistas por las estrechas similitudes con el segundo de la Coronación de Espinas, más representado. Dicho esto, esta comparecencia, si bien tiene una mayor trascendencia iconográfica por la presencia del Sumo Sacerdote del Sanedrín, nunca ha sido un paso frecuente. Uno de los conjuntos más antiguos conservados fue el de la Cofradía del Perdón de Murcia, realizado en 1897 por Damián Pastor, si bien tras los destrozos durante la guerra solo subsistió la imagen de Cristo, siendo encargada la recomposición del paso en 1944 al escultor Castillejos. Como suele ocurrir en fechas más recientes, los grandes conjuntos sevillanos han influido de manera decisiva en toda España, siendo más acusada en Andalucía. Así es el caso del monumental misterio de Nuestro Padre Jesús en su Soberano Poder ante Caifás. En la delantera del paso aparece Caifás en el momento de interrogar a Cristo, mientras un romano sostiene la sola que maniatada, símbolo del poder político romano al que acaba de ser entregado. Completan la escena un esclavo negro portando las escrituras, y en la trasera el trono vacío de sumo sacerdote, un sanedrita (quizá Anás) y José de Arimatea. Su influencia se deja sentir en otros conjuntos, con variables iconográficas más o menos intensas, así el de Juan Manuel Miñarro para Alcalá de Guadaíra, donde se acentúa el aspecto judío eliminando cualquier referencia a Roma, o el cordobés con Caifás sentado en el trono. Muy singular es el conjunto de Cartagena conocido como Juicio de Jesús, obra de José Sánchez Lozano realizado entre 1979 y 1980, al aparecer la Imagen de San Juan Evangelista. Además de explicar su presencia siguiendo el evangelio del propio Juan, (18, 15-16), quien, aunque no se cita, estaría presente en el juicio, el conjunto fue encargado por la Agrupación de San Juan Evangelista de los Californios, y se pretendía que el titular sirviera como hilo conductor al resto de pasos de la misma.

El proceso político

Tras ser considerado como reo de muerte por las autoridades religiosas judías, las cuales no tenían potestad para ejecutar la condena, Jesús es presentado al prefecto Poncio Pilato, representante del poder político romano en Judea, que se muestra reacio a condenar a Jesús (Mateo 26, 47-66; Marcos 14, 43-52; Lucas 22, 47-53 y Juan 18, 1-12). Los ancianos judíos piden al gobernador romano Poncio Pilato que juzgue y condene a Jesús, acusándolo de pretender ser el Rey de los judíos, será la acusación de rey la que marque el diálogo entre Jesús y Pilato. Son escasos los conjuntos procesionales que representan este pasaje, en el cual el procurador le pregunta si él es el Rey de los Judíos, y él contesta afirmativamente. En

Sevilla y Salamanca, encontramos conjuntos que reflejan dos momentos distintos, aunque sucesivos. Así, el misterio de Jesús cautivo de la sevillana hermandad de los dolores de Torreblanca (Jesús cautivo, Jesús Méndez Lastrucci, 1992, y misterio, José Antonio Blanco Ramos, 2005), representa el momento justo en que Pilato pregunta a Cristo si es el rey de los judíos. La escena tiene lugar en casa de Pilato, quedando delimitado el espacio por dos pedestales con jarrones, de este modo tanto Cristo, Pilatos como el centurión que le acompaña aparecen en la delantera del paso, quedando el sacerdote y el esclavo en lo que sería el exterior de la casa, tras los jarrones, para no contaminarse en suelo romano, que les hubiera impedido celebrar la pascua (Juan 18, 28). Mientras en el grupo de Jesús ante Pilato (1947) de Salamanca, su escultor Francisco González Macías, represento un momento posterior del interrogatorio donde Cristo mirando al cielo contesta al procurador “mi reino no es de este mundo” (Juan, 18, 36) mientras Anás y Caifás en primer plano salen del pretorio.

Durante el interrogatorio Pilato se da cuenta que Jesús es galileo, intentando zafarse del fanatismo de los judíos y aprovechando la presencia en Jerusalén de Herodes en Jerusalén (Tetrarca de Galilea y Perea), decide mandarle a Jesús para que lo juzgue, ya que al ser galileo pertenecía a su jurisdicción. Siguiendo la narración de Lucas (23, 8-12), Herodes lo recibió con ganas de mofa y la esperanza de contemplar algún milagro, sin embargo, solo recibió el silencio de Jesús, llegando a agotar la paciencia del tetrarca, que le mando vestir con un “manto resplandeciente” burlándose y despreciándole. Iconográficamente encontramos representados dos acontecimientos sucesivos: por un lado el momento previo a ser vestido Cristo con túnica blanca (misterio de Álvarez Duarte de la Hermandad de San Pablo de Sevilla, muy singular al representar a un Jesús rescatado), y por otro, ya vestido de blanco, siendo sometido a las burlas de Herodes y sus soldados (misterios del Señor del Silencio en el Desprecio de Herodes de la cofradía de la Amargura de Sevilla, o el señor del Consuelo en la cofradía de Transporte en Jerez). El color blanco de la túnica (asociado a locos e inocentes en el judaísmo), no queda muy claro en Lucas, y es introducido por la traducción de San Jerónimo en la Vulgata (“veste alba”, vestidura blanca). No obstante, siguiendo al evangelista se ha preferido vestir a la imagen cristífera con vestiduras resplandecientes, ricas y bordadas en el misterio de Jumilla, obra del cartagenero Jesús Azcoyita en el año 1985. Singular por la aparición de una exótica Herodías junto al trono de su marido Herodes, es el paso creado por Elías Rodríguez Picón en 2017 para el Cristo de la Humildad de la popular cofradía onubense de La Victoria.

Tras ser devuelto, Pilato anuncia a los ancianos judíos, que no ha encontrado a Jesús culpable, enardeciendo, aún más, los ánimos del pueblo que clama crucifixión, y observando una costumbre pascual de la época, va a permitir que un preso elegido por la multitud sea puesto en libertad, dándole al pueblo a elegir entre un conocido delincuente Barrabas y Jesús (Mateo 27,15-25; Marcos 15, 6-15; Lucas 23, 13-19 y Juan 18, 19-40). La multitud, persuadida por los príncipes de los sacerdotes, pidió que se liberase a Barrabás, y que Jesús fuese crucificado. El desaparecido misterio de la Sentencia de Torredelcampo (talleres “El Santo Cristo” de Olot, década de 1970) representaba el momento en que Pilato en el centro, dando a elegir a quién soltaba, si bien la aparición de Cristo como Ecce Homo, resultaba un tanto anacrónica.

A partir de aquí existen matices entre los evangelistas, mientras Mateo, Marcos y Lucas hablan que Cristo, una vez sentenciado, fue entregado por Pilato para que lo azotaran y crucificaran, Juan refleja que tras ser azotado y coronado de espinas fue de nuevo presentado al pueblo Ecce Homo. En paso de la sentencia de Córdoba responde a lo narrado por los primeros, Mateo (26,11-26) al no estar coronado de espinas la imagen del Cristo (Juan Martínez Cerrillo, 1944), que queda secundado por las imágenes de Pilato liberando a Barrabas a pesar de las suplicas de su mujer Claudia Prócula.

La Flagelación

Tan trascendental tema en la Historia del Arte no encuentra correspondencia con las lacónicas palabras de los evangelistas. Lucas (23, 25), dice que Cristo fue entregado para que hiciesen con él lo que quisieran y (Mateo 27, 26; Marcos 15, 15 y Juan 19, 1) solo la citan. He ahí que resulte particularmente sugestivo iconográficamente hablando el Cristo de la Humildad que José Antonio Hernández Navarro realizó para la cofradía vallisoletana de Jesús Atado a la Columna en 2004, donde se recoge los preparativos de la flagelación. Con un Cristo en pie, con sus vestiduras en la mano y ante la columna del suplicio, que, aunque no es mencionada por los evangelistas, se convertiría en el instrumento de martirio imprescindible durante la Flagelación. Este, no es un tema iconográficamente antiguo, sino que nace y se desarrolla a partir La Baja Edad Media, viviendo una rápida evolución fruto del teatro de los misterios y la literatura religiosa, donde se fue acentuando la crueldad del suplicio. A lo largo de la historia fueron muy apreciadas las reliquias de la pasión, las cuales tuvieron gran trascendencia iconográfica. En este caso, existían dos columnas que se disputaban ser la reliquia original, una completa en Jerusalén, y otra baja en Roma, existiendo una tercera en Constantinopla prácticamente ignorada.

Figura 6
Pedro Roldán. Nuestro Padre Jesús a la Columna. 1674-1675.
Iglesia de Santiago, Lucena, [Córdoba]

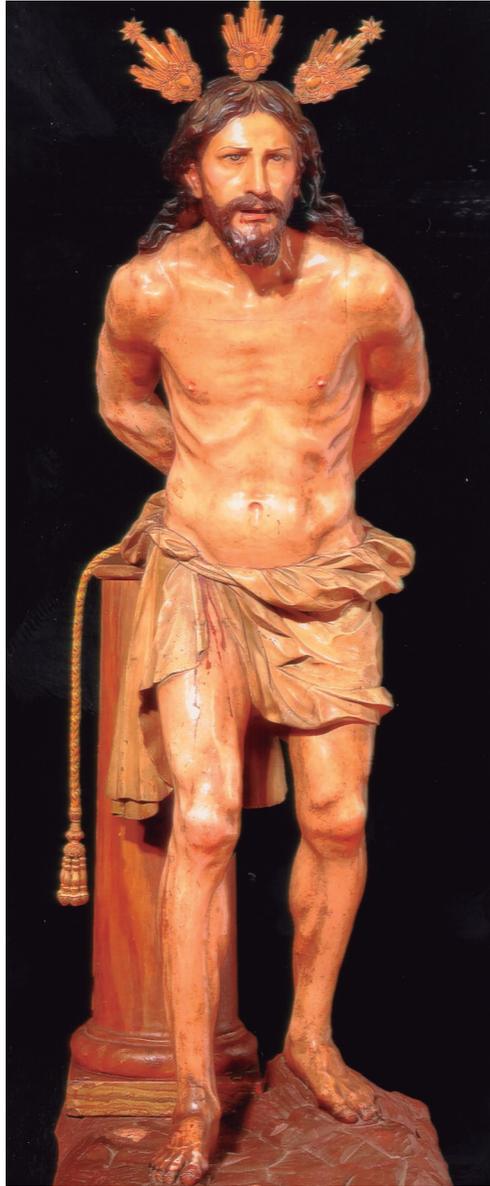


Foto: Cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Columna y María Santísima de Paz y Esperanza, Lucena (Córdoba).

Las representaciones más antiguas usan la columna alta descrita por San Jerónimo en Jerusalén, variando en dimensiones y proporciones. A finales de la Edad Media se usa una columna muy larga y adelgazada (imagen atribuida a Juan Guas que procesionó unos años con la Cofradía del Amparo de Toledo). El Renacimiento mantuvo la altura añadiendo robustez, como se ven en las magníficas imágenes de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno de León, atribuida a Gaspar Becerra, que la realizaría entre 1558 y 1552; en la esculpida en 1565 por el escultor jesuita Domingo Beltrán Otazu para Medina del Campo, obra no procesional en origen; o en el advocado Nuestro Padre Jesús de la Paciencia granadino, atribuida a Pablo de Rojas y fechable hacia 1600.

Con la Contrarreforma, desde finales del siglo XVI, el tema gana en emotividad y dramatismo (Mâle, 2001, pp. 246-249). Clave en esta novedad es la utilización de los artistas de una nueva tipología de columna, mucho más baja, donde es atado Cristo por las manos a una argolla, desestabilizándose su cuerpo al perder puntos de apoyo e inclinarse hacia adelante, dejando la espalda libre para que cayeran los golpes. Este modelo también proviene de otra reliquia, la columna que desde el siglo XIII y procedente de Jerusalén, se veneraba en la iglesia de Santa Práxedes de y que hasta este momento había sido ignorada. Sin hacer desaparecer del todo la columna alta, la de Santa Práxedes se extendió por toda Europa. En el caso español, uno de los encargados de popularizarla fue el escultor Gregorio Fernández, quien siempre empleó la baja, que conocería a través de descripciones y grabados. El modelo, como otros que creó, tuvo una larguísima trascendencia, llegando hasta el siglo XVIII. Encontramos tanto imágenes de oratorio como procesionales donde destaca el venerado por la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, procesionado en solitario desde el siglo XVIII, pero que en origen formaba un amplio conjunto procesional de los azotes. Es de destacar la importante llaga de la espalda cuya veneración fue fruto de importantes indulgencias papales (Martín González, 1980, p. 169). La impactante imagen ejemplifica el prototipo barroco usado en castilla, encontrando numerosos remedos, como la imagen de Jesús atado a la columna de Medina de Rioseco, obra del XVII, atribuida a Tomas de Sierra o a Juan de Ávila. La columna baja se implantó en toda España llegando a las Islas Canarias. En Andalucía encontramos el Atado a la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, tallado por Alonso de Mena, hacia 1640 como exponente de la órbita granadina, mientras que, de la sevillana, son destacables la obra de José de Arce, de 1655 para Cáceres, Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna de Cádiz obra de Jacinto Pimentel, bendecido en febrero de 1661 y el labrado en el taller de Pedro Roldan para la villa canaria de La Orotava. La inercia de este modelo continuó en el siglo siguiente: en el magnífico Amarrado de Jumilla obra

de Francisco Salzillo, y en el Cristo Atado a la Columna, de la basílica del Pino de Teror, obra de Luján Pérez en 1794. Sin embargo, el siglo XVIII ve resurgir de nuevo la columna alta, siendo recuperada por los artistas. Así, tenemos la imagen de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna de Utrera, atribuido a Benito Hita del Castillo, o la de Francisco Javier Meana que realizó este trabajo en Madrid para la Catedral de Lugo en 1804.

Menos usada en la imaginería procesional, pero de antigua tradición es la variable iconográfica de mostrar a Jesús atado a una columna que está a su espalda. El modelo, que hunde sus raíces en el mundo medieval, fue popularizado por la estampa de la Flagelación de la Gran Pasión de Durero. Si bien en la estampa se usa la columna alta, en el siglo XVII fue cambiada por la baja de Santa Práxedes, modelo popularizado desde Italia por Alessandro Algardi. Buen ejemplo es el Cristo Amarrado a la Columna de Lucena, una de las obras cumbre de Pedro Roldán, realizada en 1675.

Las lagunas de los evangelistas en la Flagelación, fueron solventadas por la literatura religiosa medieval y por los místicos y meditaciones jesuíticas de corte contrarreformista. Así surge una variante más, mucho más patética de la anterior, con un Cristo que no aguanta el suplicio y cae al pie de la columna. Si bien es un tema particularmente sugestivo, fue asociado más a un carácter intelectualizado de la religión que a lo didáctico y popular de los pasos procesionales, que no se hicieron eco de esta iconografía en España hasta fecha reciente, aunque en la América colonial se prodigó más. De ecos murillescos es el conjunto de nuestro padre Jesús de la Columna de La Carolina, obra de 1941 del valenciano Enrique Bellido Miquel, donde Jesús arrodillado al pie de la columna es amparado por un ángel. Más recientes son el Cristo Flagelado del Desamparo y de la Caridad de León, obra de Manuel López Bécker entregada 1998, que toma como inspiración directa al cuadro velazqueño de Cristo y él Alma Cristiana, y el impresionante de José María Ruiz Montes de la cofradía de la Flagelación de Torre Vieja, realizado en 2010.

Fruto del teatro de los misterios medievales es la aparición de los sayones en la Flagelación, con claro carácter caricaturesco. Suelen ser tres, aunque a veces serán menos o más: uno usa un flagelo o látigo de correas de cuero, otro un haz de varas, y el tercero está agachado anudando un nuevo manojito. Esta iconografía se repetirá de manera insistente en los conjuntos castellanos conservados del barroco (como el zamorano de Juan Sánchez Guerra de 1691 o el de Antonio Tome para Toro realizado en 1698), e incluso llegó a Gijón con los desaparecidos conjuntos atribuidos a Antonio Borja. En Valladolid, donde las cofradías hacían su estación de penitencia por separado, llegaron a existir dos conjuntos con el tema de la

Flagelación: el citado de la Vera Cruz y el de la Cofradía de Nuestra Señora de la Pasión, realizado hacia 1650.

Tras la Flagelación, la literatura mística nacida en la Edad Media imaginó un Cristo tambaleante que recogía sus vestiduras tiradas en el pavimento (Fernández Paradas y Sánchez Guzmán, 2012). Esta imagen patética, sin fuente en los Evangelios, alcanzó su madurez iconográfica con la Contrarreforma, desarrollándose diversas variantes, aunque tradicionalmente fue una iconografía poco procesional y popular. El tema ya ha sido estudiado y clasificado, dando lugar hasta cinco tipologías, aunque no todas encuentran cabida en los pasos procesionales. La tipología más antigua que tiene su origen a finales de la Edad Media es la que representa a Jesús recogiendo sus vestiduras en pie. Buen ejemplo son el que Luis Salvador Carmona entregó en 1760 para la Sacristía de la Clerecía de Salamanca (Martín González, 1990, p. 257), convertida en procesional ya en el siglo XX, o el Cristo de la Humildad de Alcalá la Real, obra de postguerra de José Gabriel Martín Simón que repite la desaparecida imagen de Alonso de Mena del XVII. No obstante, son aquellas que le representan caído sobre el pavimento donde el patetismo se desborda, una imagen de intenso dramatismo creada a través de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, y la literatura mística de corte Jesuítico de los padres Luis de la Puente y Álvarez de Paz. Aunque dicha iconografía fue creada en España, será en Flandes donde alcance la plena madurez y, gracias a la estampa, retorne plenamente configurada a la Península. Sírvanos como ejemplo el excepcional Cristo del Mayor Dolor que Andrés de Carvajal regaló a la colegiata de San Sebastián de Antequera en 1771.

La Coronación de Espinas

Tras la Flagelación, los soldados romanos se lanzaron a un segundo escarnio, burlándose de Jesús como nuevo Rey de los Judíos. Tema recogido por Marcos (15, 17-20) y Juan (10,2), aunque fue Mateo (27, 27-30) quien dio más detalles (Cristo fue desnudado y coronado de espinas, colocándole sobre sus hombros una clámide púrpura a modo de manto, y en su mano derecha una caña como cetro (“doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: “¡Salve, Rey de los judíos!”; y después de escupirle, cogieron la caña y le golpeaban en la cabeza”). Aunque existen representaciones anteriores, será a partir del siglo XIV, con la popularización de la reliquia de la Corona de Espinas conservada en París, cuando se extienda definitivamente. Ya desde el siglo XVII, se dieron conjuntos procesionales de este pasaje (aunque normalmente, la única figura antigua que sobrevive es la de Cristo, siendo los soldados sustituidos por piezas más modernas). Es conveniente destacar que, en todos estos casos, Cristo se muestra sentado, actitud

generalizada en la iconografía pero que no queda recogida en los evangelios. La iconografía tradicional imaginó a los sayones de dos formas: ayudándose de palos (colocados en cruz o en uve) y, en menor medida, con las manos, más o menos protegidas por guantes, aunque con el paso del tiempo se fueron introduciendo numerosas variantes.

Así es el caso de la Coronación de Espinas de la Vera Cruz de Valladolid de Gregorio Fernández, donde ya desde el siglo XVIII, se retiraron las cuatro figuras secundarias, desfilando en solitario. El conjunto gustó y fue replicado para otros lugares (Francisco Díez de Tudanca para León, y, aunque desaparecido, gracias al contrato sabemos las cinco figuras que tenía el conjunto vallisoletano originalmente). También antiguos fueron los conjuntos procesionales de Jerez y Sevilla, si bien en estos casos la soldadesca original que acompañaban las imágenes del alemán Pedro Grass y el flamenco Elías Metz, y Agustín de Perea respectivamente han desaparecido y se han sustituidas por otras. Completo se conserva el encargado por la Vera Cruz de Bilbao en 1745 al escultor burgalés Manuel Romero Puelles (cinco figuras: Cristo con la caña y la clámide, tres soldados vestidos anacrónicamente, y un chaval arrodillado burlándose del Señor). La deuda con los conjuntos vallisoletanos es evidente.

A partir del siglo XX, el encorsetamiento iconográfico se rompería, introduciendo nuevos recursos (por ejemplo, en los conjuntos de Zaragoza de 1903 y de Burgos de 1904, Antonio Borja situó al soldado con alicates para incrustar la Corona), y desde finales de este siglo se aportarían más novedades iconográficas. Significativo es que se empieza a ver el momento previo de la Coronación y no ésta en sí, así son los conjuntos de Higinio Vázquez para León (1977) y Zamora (1999), o el de Darío Fernández Parra para Daimiel (2015; aquí, la Corona es cercana al tipo casquete o “pileus” que debió llevar Cristo, siguiendo novedades arqueológicas). Jesús es coronado de pie en la Coronación que Hernández Navarro entrego en 1996 a Hellín, y en la de Lorca de Navarro Arteaga (2001). Se fusionan la Coronación y la Flagelación en obras como la de Martos del cordobés Romero Zafra (2001-2008), con un Cristo flagelado en pie, mientras que Hernández Navarro para Totana y Juan Manuel Miñarro para Valencia, prefieren a un Salvador caído a los pies de las columnas presto a ser coronado. Otra innovación iconográfica es la caracterización de los sayones: desde soldados anacrónicos en los trabajos antiguos a una caracterización más arqueológica romana en otros más modernos (a menudo éstos con influencias cinematográficas).

También encontramos conjuntos que narran únicamente los escarnios tras la Coronación. Así es el paso ideado por Castillo Lastrucci en 1940 en torno de la

imagen antigua del Señor de la Salud y Buen Viaje, de la sevillana hermandad de San Esteban. La misma escena la podemos encontrar en el misterio gaditano de Nuestro Padre Jesús de la Salud (atribuida a Francisco de Villegas, 1624 -1652), y que muestra la singularidad de ir vestido con túnica de tejido, en el de nuestro padre Jesús de las cadenas (anónimo del siglo XVII) de Huelva, entre otros.

Tras la Coronación, un Jesús dolorido y en soledad, ya abandonado por los verdugos, quedó meditativo en el pretorio de Pilato junto a la columna. El tema no figura en los Evangelios, sino que tiene sus raíces en la literatura religiosa medieval. Serían los grabados de Alberto Durero los que ayudarían a su configuración definitiva y su difusión posterior, dando lugar al tema del Cristo de la Humildad y Paciencia, que a su vez sirvió para dos momentos de la Pasión cronológicamente distintos: éste y la espera de Jesús en el Calvario a ser crucificado. Es de destacar que para la configuración de esta escena en concreto fue de singular trascendencia el grabado de la Coronación de la Pequeña Pasión de Durero, donde tras la figura de Cristo se ve claramente la columna de la Flagelación distintiva de esta iconografía. Por lo demás no es un tema muy generalizado y su localización geográfica se limita a algunas partes de Andalucía, como el Cristo de la Humildad y Paciencia de su cofradía homónima en Archidona, obra de finales del XVI.

El Ecce Homo

Según San Juan tras la flagelación y los ultrajes infligidos por la soldadesca, Pilatos, mostró a Cristo a la gente reunida frente al pretorio diciendo “ahí tenéis al hombre (Ecce Homo)” (Juan, 19, 5), entonces cuando lo vieron los pontífices y sus servidores gritaron: “¡Crucificalo, crucificalo!”. El tema del Ecce Homo, ajeno completamente al arte Paleocristiano y Bizantino, procede del arte medieval europeo del siglo XV y ha sido tratado en numerosas ocasiones por la imaginería procesional y el arte en general. Jesús aparece maniatado con una cuerda, con los elementos que se le han colocado como burla (Corona de Espinas, manto de púrpura o rojo y la caña a modo de cetro). Destacable por su antigüedad es el Ecce Homo de Gil de Ronza (realizado en 1522 y procesionado desde 1983 por la cofradía de la Vera Cruz de Zamora), obra de talla completa (no procesional en origen) procedente de la capilla del Deán Vázquez de Cepeda del desaparecido Convento de San Francisco. También Baeza cuenta con una interesante talla de finales del siglo XVI de algún seguidor de Pablo de Rojas. Durante el Barroco este tema alcanzó su mayor esplendor, con obras destacadas como el Ecce Homo del misterio de la Coronación de Espinas de Carmona (círculo de Pedro Roldán); el del paso de la Sentencia Granadino (José de Mora, 1685); o el gaditano de su cofradía del Ecce Homo (José Montes de Oca, hacia 1730), que muestra la singularidad de portar un manto bordado de dimensiones

similares a los de las Dolorosas. En todos estos casos, las imágenes fueron concebidas aisladas, y alguna ni tan siquiera con carácter procesional. Sin embargo, con el paso del tiempo, se han visto integradas en sus respectivos misterios. Al igual que en otras ocasiones, los escultores del siglo XX satisficieron la pérdida de arte sacro por la Guerra Civil. Así Federico Coullaut-Valera realizó para Cuenca, las imágenes del *Ecce Homo* de San Miguel (1941) y *Nuestro Padre Jesús con la caña* (1948). En otros casos las imágenes se deben a la creación de nuevas imágenes titulares o hermandades, como son el *Ecce Homo* de Guadix (2009; en él, Juan Manuel Miñarro refleja sus investigaciones sobre la Sábana Santa), o el de la barriada del Cañero de Córdoba (Manuel Martín Nieto, 2016)

Una variable de gran tradición y antigüedad iconográfica es aquella en que Jesús (solo o con Pilato u otras figuras) se asoma a los asistentes desde el pretorio a través de un balcón que se situaba en la parte delantera del paso como elemento escenográfico. Aunque en muchas ocasiones los “balcones” han ido desapareciendo por influencias posteriores (caso del Pretorio de la cofradía murciana de la Sangre), aún quedan ejemplos fieles a esta tradición. El *Ecce Homo* de Xátiva (1952, de Vicente Rodilla Zanón, incorporando el rostro de la primitiva imagen del siglo XVI, casi perdida tras la Guerra Civil) procesiona bajo dosel y tras un balcón de plata. Singular por su teatral escenografía es el caso del llamado “Señor de la Escala” de Ronda, talla anónima de origen sevillano de principios del siglo XVIII, en el que Cristo se alza ya no sobre un balcón si no sobre una monumental escalera de plata (la cual evoca la de 28 escalones que da paso a su capilla del Santuario de Nuestra Señora de la Paz y es conocida como “Santa Escala”; ésta, desde 1722, tiene especial indulgencia papal para quienes la recorran entera de rodillas rezando un Padrenuestro) (Rodríguez Oliva, 2012, pp. 89-94). De entre los conjuntos, se puede destacar el de Orihuela (Francisco Salzillo, 1777; el Pilato original, apartado de la imagen del tribuno romano impuesta en el siglo XX, fue sustituida en 1943 por la actual de José Rabasa, pasando la de Salzillo, tras una “reeducación” en 2004, a ser San Judas Tadeo), con un balcón (del orfebre valenciano Manuel Orrico, 1949) realizado a partir de monedas de plata donadas por los feligreses. También Medina de Rioseco cuenta con un paso con balaustrada: la cofradía del *Ecce Homo* veneraba desde el siglo XVII un Cristo sedente vestido con túnica morada que así procesionaba hasta que, en 1902, Claudio Tordera realizó una talla de Pilato asomado al balcón.

Estos pasos ganarían en figuras (romanos, sanedritas, esclavos...) y las balaustradas desaparecerían a partir del siglo XX, con las creaciones escenográficas de la Presentación al Pueblo del sevillano Antonio Castillo Lastrucci, realizado en

1928 para la Hermandad de San Benito de Sevilla, resumiendo en esta obra toda una serie de influencias unidas en armonía (desde el Barroco más teatral, hasta líneas más actuales, junto con su inspiración en el lienzo del pintor decimonónico Antonio Ciseri). En ella Pilato señala a Jesús mientras se dirige a la multitud desde la delantera del paso, y aparecen un esclavo (elemento muy habitual en los misterios de Castillo) con la soga que ata a Cristo, un sanedrita, dos romanos y, al fondo y junto al majestuoso trono del procurador romano, una sirvienta y la mujer del dignatario Claudia Prócula. La presencia de este personaje femenino está recogida por Mateo (27,19). Según el evangelista, ella le envió un mensaje a su esposo diciéndole: “No te mezcles en el asunto de este justo, porque hoy, por su causa, tuve un sueño que me hizo sufrir mucho”. En ningún momento Mateo cita el nombre de la mujer, el cual es creado por las tradiciones cristianas en torno a los apócrifos, sobre todo alguna versión de las “actas de Pilato”. La imagen de la que la iglesia ortodoxa griega considera santa, goza de enorme popularidad en este tipo de escenas del pretorio en nuestros días. La Presentación al Pueblo ideada por Lastrucci tuvo un enorme éxito, siendo reinterpretada por él mismo en Alicante en 1945, de forma mucho más modesta en el número de figuras, e incluso un año después de su muerte (1967) su taller concluyó otra para la localidad gaditana de San Fernando de similares características. En otras ocasiones, fueron otros autores los que reinterpretaron el conjunto sevillano, como Antonio Illanes para Ciudad Real (Jesús, Pilato y soldado romano, 1945, completado por el propio castillo con el resto de figuras en 1949). Esta influencia perdura hasta nuestros días, trufada con otras cinematográficas que despojan a Pilato de su tradicional toga en beneficio de un atuendo militar, como el misterio de la Humildad de Málaga, realizado por Elías Rodríguez Picon en 2012 (Sánchez López, 2012, pp. 156-159).

Sin embargo, otros autores permanecieron fieles a su estilo con conjuntos que no seguían la línea andaluza. Es éste el caso de Mariano Benlliure para Pamplona, en 1945; o de Ricardo Iñurria para Bilbao en 1944, donde es un soldado y no Pilato quien se encuentra en segundo término presentando burlescamente a Jesús.

También procesionales han llegado a ser los bustos del Ecce Homo, surgidos en el siglo XVI para una devoción más recoleta y privada. En los casos de piezas antiguas se trata de obras que han acabado siendo procesionadas a posteriori por su veneración, iconografía, valores plásticos, etc. En este sentido son muy destacables el Ecce Homo que el escultor asturiano Luis Fernández de la Vega realizó en 1650 para Medina del Campo (Martín González, 1985, pp. 474-476); el “Señor de las Tribulaciones” de Santa Cruz de Tenerife, obra anónima del siglo XVIII, de gran veneración en la ciudad; o el Ecce Homo conquense de San Gil, realizado en 1948 por Marco Pérez, que sustituyó a una pieza barroca desaparecida durante la Guerra.

La Sentencia y El Lavatorio de Pilato

Tras la petición de crucifixión para Jesús, Pilato “mando que le trajeran agua, y se lavó las manos es presencia de todos, proclamando: “¡Yo no me hago responsable de la muerte de este hombre! ¡Allá vosotros!”; respondiendo el pueblo ‘¡de su muerte nos hacemos responsables nosotros y nuestros hijos!’” (Mateo, 27: 24-25). Como se puede comprobar, los pasajes de la Sentencia y el Lavatorio de Manos (cronológicamente sucesivos) suelen fusionarse, compartiendo elementos iconográficos. De esta suerte, aunque Cristo sigue en pie ante el pueblo en la delantera de los pasos, Poncio Pilato (de pie o sentado en su sitial) adopta ya una posición secundaria en el conjunto. Asimismo, es frecuente encontrar a un personaje que porta o lee un pergamino con la sentencia, lectura que no figura en los Evangelios canónicos, pero surge de un apócrifo llamado la “Sentencia de Pilato” que fue encontrado en la ciudad napolitana de Aqüila. Ya la hermandad sevillana de la Macarena tuvo, desde finales del siglo XVII, un misterio de la Sentencia, que fue renovado en sucesivas ocasiones hasta que en 1929 (y por el éxito de Castillo Lastrucci con el paso de la Presentación al Pueblo) se decide encargarle el actual, manteniendo la imagen del Señor (Felipe Morales Nievo, 1654). Castillo ideó un conjunto en que Cristo, maniatado, asiste a la lectura de su sentencia de muerte, llevada a cabo por un judío, en presencia de Pilato sentado en un rico trono en la trasera del paso, de un esclavo etíope que le ofrece una palangana, de Claudia Prócula, de un judío y de tres soldados romanos. Como en otros muchos casos, este misterio también sirvió de fuente de inspiración posterior: así es el caso de Francisco Buiza en el misterio de la sentencia de Cádiz de 1961, si bien las figuras que acompañan a Jesús (trabajo anónimo del siglo XVI) fueron reducidas, al judío que lee la sentencia, un centurión romano, un esclavo negro con la palangana, Claudia Prócula y Pilato sedente. Conviene destacar que en estos misterios Cristo viste con túnica morada, que identificará la iconografía del Nazareno. Hay también casos en que es el lavatorio de Pilato el protagonista de la escena: misterio del Ecce Homo de Hellín, obra de José Zamorano en 1986, donde encontramos a Pilato en pie sacudiendo sus manos sobre la palangana; o el de Cieza, de Mariano Spiteri en 1993, donde Pilato ya sentado en su sitial se lava las manos. Resulta singular el rito efectuado por Pilato de lavarse las manos por ser hebreo: tras un asesinato, los judíos incriminados se lavaban las manos para afirmar su inocencia.

Jesús Cautivo. Jesús Nazareno de Medinaceli

A la hora de analizar las imágenes de Jesús Cautivo, muy populares en la iconografía pasional española, podemos diferenciar dos tipos bien definidos:

Cristo maniatado antes de la Coronación (un momento indefinido entre el prendimiento y la flagelación), y Cristo Coronado de espinas y con túnica (distintas de las del Ecce Homo). Del primer grupo encontramos el sevillano Nuestro Padre Jesús Cautivo en el Abandono de sus Discípulos (José Paz Vélez, 1957), que, por la propia advocación, la entereza vital que demuestra y la ausencia de sangre, cabe acercarlo a los momentos posteriores a su prendimiento. También destacable es la imagen del Divino Cautivo madrileño de Mariano Benlliure, obra de 1944, donde la potencia de la imagen y su gesto evocan sus palabras ante Caifás (“yo soy el Rey de los judíos”).

El segundo grupo está marcado por una de las imágenes más populares de toda España: el madrileño “Jesús de Medinaceli” (VV.AA., 2011, pp. 13-61). Su devoción y popularidad es, en parte, fruto de su agitada historia, trufada de leyenda. Iconográficamente, este cautivo maniatado (aunque es muy probable que en origen fuera un nazareno portando la cruz, por la curvatura hacia delante del tronco), se encuentra vestido con túnica de tejido morada (pese a estar la imagen completamente anatomizada), pelo natural (aunque presenta cabellera tallada), y el escapulario con la cruz trinitaria (roja y azul) sobre el pecho (que era impuesta a todas las personas e imágenes rescatadas por la orden, y gracias a la que también se le conoce como “Jesús del Rescate”).

El culto fue canalizado por la orden trinitaria empezando a venerarse réplicas del simulacro madrileño en todas sus casas. A este momento pertenecen, las imágenes de Jesús Rescatado de Córdoba (Fernando Díaz de Pacheco, 1713), el Medinaceli de Ceuta (realizado en Córdoba por el trinitario Fray Juan de la Concepción en 1728; la mascarilla es réplica de 1973 de la original, muy afectada por un incendio), y más tardía y con una atribución a Juan de Astorga, la popular imagen madrileña de Jesús el Pobre, con túnica completamente tallada y estofada bajo la textil. En el siglo XIX (desamortizados los Trinitarios, el edificio pasa por varias comunidades), la casa de Medinaceli cede la imagen a los capuchinos en 1895, ampliando la difusión del culto por la orden. Y, al ser de nuevo “rescatado” tras la Guerra Civil (devuelto a Madrid desde Ginebra), se disparó su devoción aún más. A tenor de lo expuesto no es de extrañar la cantidad de poblaciones que empezaron a venerar en este momento réplicas, más o menos fieles, de la imagen madrileña: Miguel Láinez Capote (Medinaceli de Cádiz, 1938), José María Ponsoda (Rescatado de Alcázar de San Juan, 1940; sustituye a otra anterior de principios del siglo XVIII), Federico Coullaut-Valera (Medinaceli de Bilbao, 1948), etc. o la muy devota imagen del Cautivo de Málaga, versión más libre del icono madrileño, obra de José Gabriel Martín Simón en 1939, y sus réplicas posteriores como la realizada para Vélez Málaga en 1959 por Amadeo

Ruiz del Olmo, que ostenta la advocación de Medinaceli. Con la generalización de la devoción a Jesús Cautivo, los elementos iconográficos definidores del Cristo de Medinaceli (túnica morada, peluca, corona de espinas y escapulario) serán tomados de manera arbitraria en este tipo de imágenes.

Figura 7
Juan de Astorga (atrib). Jesús Nazareno “El Pobre”.
Iglesia de San Pedro el Viejo, Madrid



Foto: Cofradeus.

La Vía Dolorosa

Tras haberse leído la sentencia, y a poco de cargar con la cruz (San Juan, 19), tiene lugar el momento llamado “Del Desprecio del Pueblo”, muy bien evocado por el misterio de Nuestro Padre Jesús de la Paz de su cofradía de Jerez (una teatral escena, con un judío que va a entregarle la cruz, ante Caifás, acompañados por un romano y un esclavo negro vistiendo al Maestro, un centurión romano y Poncio Pilato).

Todo condenado a la crucifixión debía cargar con la cruz, tanto en la ley romana como en la hebraica. El momento en que Cristo acepta la cruz (antes de cargarla) es reflejado en el misterio sevillano de Nuestro Padre Jesús de la Victoria de la cofradía de la Paz, realizado entre 1940 y 1944, por Antonio Illanes, paso sin apenas referencias iconográficas anteriores que se pudo inspirar en el grupo homónimo del Vía Crucis monumental de Lourdes, realizado entre 1898 y 1911 por la casa Raffi de París. En otras ocasiones el tema se aparta del realismo narrativo de un paso de misterio y se adentra en valores más simbólicos, como lo representó el zamorano Hipólito Pérez Calvo para la cofradía del Nazareno de Toro, con Jesús en una postura que evoca la iconografía de Cristo abrazando la cruz.

La iconografía del Nazareno

Sin lugar a dudas, es la imagen de Cristo llevando la cruz camino del Calvario, tras el crucificado, la más representada y que mejor condensa el drama de la Pasión (Bonet Salamanca, 2013, pp. 237-260).

Todos los evangelistas recogieron el tema (Mateo 27, 31; Marcos 15, 21; Lucas 23, 26 y Juan 19: 16). Iconográficamente es un tema antiguo, con ejemplos paleocristianos, pero sería desde la Edad Media cuando gozaría de mayor fervor, gracias en gran parte a la introducción del rezo del Vía Crucis por los franciscanos, guardianes de Tierra Santa. No obstante, no será hasta el siglo XVI cuando se vaya configurando la imagen procesional del Nazareno en España (Ibáñez Martínez, y Martínez Soria, 2010).

Un hito importante en el ámbito andaluz, fue el desaparecido fresco del Cristo de los Ajusticiados (de Luis de Vargas, realizada entre 1561 y 1563, en una capilla exterior en las gradas de la catedral de Sevilla), que alcanzó un inusitado interés en el ámbito sevillano (el propio Pacheco la terminó copiando). En ella Cristo portaba o mejor abrazaba la cruz por el “stipes”, dejando el “patibulum” a su espalda, disposición que hunde sus raíces en la Edad Media, y que a finales del siglo XVI se retoma, recogiendo toda una sensibilidad religiosa, en que el abrazo a la cruz simbolizaba la aceptación de su misión redentora. El trasvase posterior

de esta imagen a la escultura procesional tuvo sus primeros ejemplos en la escuela antequerana (Diego de Vega, con actividad documentada entre 1569 y 1583, en el llamado Nazareno de la Sangre y en el del Dulce Nombre, realizado en 1581 y muy alterado durante el Barroco) (VV. AA, 2015, pp. 67-77 y Fernández Paradas, 2016, Volumen II, pp. 147-207), tuvo importancia en Sevilla (Cristo de la Corona del siglo XVI; los Nazarenos del Silencio y Carmona de Francisco de Ocampo —con la posición de la cruz modificada en la actualidad—, realizado en 1607; etc.) (Martín Macías, 1983, pp.113-120), trascendiendo bien entrado el siglo XVII (Nazareno abrazado a la Cruz de Écija, atribuible a Pedro Roldán; el de las Tres Necesidades de Cabra, escultura anónima de escuela granadina del siglo XVIII, que a día de hoy porta la cruz “del revés”; y ya en fechas recientes, el Nazareno Redentor del Mundo de Málaga de Navarro Arteaga, realizado en 2013.

La popularización de la otra manera de portar la cruz (por un brazo del “patibulum” y con el “stipes” hacia atrás) tendrá lugar a finales del XVI, en ejemplos como el Nazareno de Utrera (Marcos Cabrera, 1597). Pieza clave y prototipo como imagen del Nazareno en Andalucía, e Hispanoamérica, es el célebre Jesús de Pasión de Martínez Montañés (entre 1610 y 1615), al que históricamente siempre ha acompañado un cirineo (Roldán, 2015, pp. 38-45). Es una imagen anatomizada (con las partes visibles labradas con mayor detalle) de un profundo clasicismo, alejada aún del dramatismo y patetismo barrocos. Ese salto lo dará en 1620 su discípulo Juan de Mesa con la imagen de Jesús del Gran Poder (VV. AA, 2006, pp. 200-205), de imponente porte y que lleva la cruz a la manera tradicional (aunque se ha planteado la posibilidad que en origen la llevaba abrazándola por el “stipes”). La imagen convertida en uno de los grandes iconos devocionales ha sido copiada y replicada en numerosas ocasiones, destacando por su cercanía con el simulacro original la que José Rodríguez y Fernández Andrés realizó en 1942 para su cofradía de Madrid

A partir de este momento existirá una dualidad entre los dos modelos en la escuela andaluza anteriores. A José de Arce, introductor de las formas europeas en la plástica escultórica sevillana se le atribuye el nazareno de Santiponce, que supone una obra ya plenamente barroca, en intensidad y dramatismo. Pedro Roldan presenta su Nazareno de la O, un Cristo que padece bajo el peso de la cruz, pero con rostro sereno. Cerraría la serie el bello nazareno de los Santos de Maimona, atribuido a Francisco Antonio Ruiz Gijón, que lo haría entre 1680 y 1685, y que evoca modelos montañesinos. Pieza capital, aunque no procesional, es el nazareno de la escultura de cámara de Carlos II y Felipe V, Luisa Roldan, que por avatares nunca llegó a ser entregado como regalo al papa Inocencio XI y acabó en la localidad conense de Sisante, y que ya anticipa los postulados dieciochescos del rococó.

Figura 8
Francisco de Ocampo (atrib). Jesús Nazareno del Silencio. 1609.
Iglesia de San Antonio Abad, Sevilla



Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Edu Tain Daza.

En la zona castellana, esta opción de modificar la cruz no parece existir al imponerse desde el principio el modelo tradicional. Uno de los primeros ejemplos es el llamado Cristo de la Vera Cruz de Urda, realizada en Toledo por Luis de Villoldo en 1596 (Rodríguez Quintana, 1991, p. 292). En Medina del Campo el Nazareno de Francisco de Rincón está anatomizado para ser vestido y se inspira en el grabado “Camino del Calvario” de Martin Schongauer de 1480. El modelo sobrevivió a las transformaciones estilísticas de la escuela castellana efectuadas por Gregorio Fernández, imaginero que, salvo el desaparecido Nazareno del paso de Camino del Calvario de Valladolid, no trató este tema.

Ya en el siglo XVIII es preciso destacar el Nazareno de Francisco Salzillo para Huerca-Overa de 1740 (talla completamente anatomizada, con postizos para subrayar el realismo de la misma, de expresión dulce y compasiva y rasgos faciales cuidadosamente tallados y subrayados por las pálidas carnaciones), la de Narciso Tome, para la villa toledana de Orgaz en 1732 (Nicolau Castro, 2009, pp. 221-222), y las salidas del obrador madrileño de Luis Salvador Carmona (tanto en talla, como la Imagen del Real de San Vicente, como en obra vestidera, siendo este el caso de La Bañeza, Mérida y Estepa; con melena de pelo natural en las dos últimas) con un estilo personal en que supera cualquier signo de dolor en aras de un refinado gusto rococó.

En el siglo XIX pocas obras se incorporaron a la lista, al contar con los ejemplos más antiguos, con amplio desarrollo devocional en esta época. Por citar algunas: Nazareno de Santa Cruz de la Palma (Fernando Estévez del Sacramento, 1840), Nazareno del paso Camino del Calvario “Cinco de Copas” (Justo Fernández, 1893).

Tras la destrucción del patrimonio religioso de 1931 a 1939, tuvo lugar un auge en esta iconografía, primero, por la necesidad de sustituir lo perdido (optando entonces por réplicas lo más fieles posible a las antiguas o por una estética neobarroca con matices personales de cada escultor), y, segundo, por la creación de nuevas cofradías al amparo del Nacional Catolicismo. Mientras que Castillo Lastrucci (Nazareno de Rociana del Condado 1938), Antonio Illanes (Nazareno de Ciudad Real, 1942), Navas Parejo (Nazareno de las Torres, Álora, 1946), Sánchez Lozano (Nazareno de Orihuela, 1939) o Sebastián Santos Rojas (Nazareno de Huelva, 1950, se mantuvieron en esa línea neobarroca, otros (Mariano Benlliure, José Capuz...) abrieron nuevas vías en la imaginería. El primero, uniendo el clasicismo y realismo con influjos modernistas, creó su Jesús Nazareno del paso de Málaga en 1935 donde recrea con feliz acierto los rasgos hebraicos en su rostro (Bueno Martín, 2010, pp. 148-161). Del segundo es el Nazareno de la Cofradía marraja de Cartagena (1945) en el que huye del detallismo buscando el juego de planos, masas, líneas y volúmenes, mezclando el clasicismo mediterráneo con cierto barroquismo contenido.

Desde entonces, y con las excepciones propias de cada artista, la iconografía de este tema de Pasión ha visto una revisión de los planteamientos del Barroco andaluz. No obstante, recientemente se han abierto nuevas vías más fieles al rigor histórico que han ido paralelas al mayor conocimiento de la arqueología bíblica, líneas popularizadas por el cine (“Jesús de Nazaret” de 1977...) y dentro de las que se podrían citar ejemplos notables con Cristo cargando solo con el vástago del “patíbulum”. Así tenemos las imágenes del Señor de la Salud de Santander (Fernando Cruz Solís, 1993), el Cristo de la Esperanza de Jumilla (Hernández Navarro, 2001), o la muy verista imagen de Jesús Condenado para Cáceres del escultor Antonio Fernández Domínguez en 2012.

Cristo camino del Calvario

Los Evangelios Apócrifos narran el encuentro de Cristo con María, acompañada por el Apóstol Juan, en la calle de la Amargura, y el desmayo de ésta. No es habitual encontrarlo porque, tradicionalmente, el Encuentro de Madre e Hijo se hacía escenográficamente con las imágenes del Nazareno y la Dolorosa (“Ceremonia del Paso”). De las obras conservadas, un conjunto de los más sugestivos y antiguos es el conocido de los Afligidos de Cádiz (Peter Sterling, 1727), completado con las tallas del Cirineo, San Juan, la Magdalena y la Verónica, de escuela gaditano-genovesa. Otros autores redujeron el tema a las dos imágenes principales como Tomás Pares en Bilbao (1955) y Vicente Marín Mohorte para Cuenca (1986). Tras el Encuentro, María se incorporó a la comitiva, junto al resto de acompañantes, tal como se ve en el misterio de la hermandad sevillana de la Misión, ideado por José Manuel Bonilla Cortejo a partir de 1988. Otras veces esta comitiva forma un paso independiente: así estaba previsto en el encargo de las Tres Marías y San Juan a Mariano Benlliure para el paso de la Redención de Zamora, que se malogró (el conjunto se hizo, al final, en 1946 y para Crevillent, retomando la idea original en 1971 con el paso de las Tres Marías —Virgen María, Magdalena, Cleofás— y San Juan de Hipólito Pérez Calvo).

Por influencia del teatro de los misterios, a finales de la Edad Media se incorporó la Verónica, que no tiene cabida ni en los Evangelios Canónicos ni en los Apócrifos, y que según la tradición enjugó con su velo el rostro de Cristo (quedando impreso en el paño), según otras versiones de la tradición hasta tres veces. El nombre de Verónica derivaría de este suceso (“Vero icono”, verdadera imagen). Este Encuentro se prodiga más que el de su Madre. En Valladolid, Gregorio Fernández la incorporó en 1614 a su paso del Camino del Calvario para la cofradía de la Pasión, conjunto monumental, el cual, como en otros tantos casos, fue replicado por Luis Sanz de Torrecilla para Palencia. En otras ocasiones la escena

queda reducida a las únicas dos figuras protagonistas, como en el entregado por Luis Marco Pérez para Cuenca en 1945, y en el de Mariano Benlliure para Valencia en 1943. A veces encontramos los dos Encuentros (María y Verónica) fusionados, como en el paso de José Ortells y Salvador Martorell (Nazareno) para Tarragona (1907), o el realizado recientemente por José Asenjo para Medina de Rioseco. Sin embargo, son las imágenes aisladas de la Verónica las que más proliferan en nuestra imaginería procesional. Bellísima en la imagen de Salzillo de 1755 para la cofradía de Jesús de Murcia, de gran predicamento por toda España al ser popularizado su modelo por las empresas de arte cristiano de Olot, la muy original, evocando modelos clásicos como la Venus de Milo, realizada para Zamora por Ramón Álvarez en 1885, o la singular imagen articulada de Ocaña, que, durante la procesión del Viernes Santo, se arrodilla y abre el paño mostrando los tres rostros de Cristo. Singular por su advocación, Santa Marcela, es la imagen de Jaén, obra decimonónica realizada por el Modesto-Damián Astor y Juliá en 1883 (según la tradición Jienense, Marcela fue el nombre originario de esta santa).

Las Santas Mujeres (en las que tradicionalmente se ha insertado a la Verónica) aparecen en la narración evangélica de Lucas (23, 26-31). Pero su presencia como protagonistas únicas junto a Cristo camino del Calvario en el arte en general y en el procesional en particular es limitada. Citemos el paso de las Hijas de Jerusalén de Juan González Moreno (1956) para la cofradía de la Sangre de Murcia.

Otra figura destacada en el Camino al Calvario es Simón de Cirene, presencia recogida por los tres evangelistas sinópticos: (Mateo 27:31; Marcos 15:21 y Lucas 23:26). La tradición popularizada por el Vía Crucis ha intentado conciliar ambas versiones, considerando que Cristo partió solo con la cruz, pero, al fallarle las fuerzas, fue ayudado por Simón (en los Evangelios no queda claro si ayudó a Jesús o la llevó durante un trecho). La iconografía procesional, hasta fecha muy reciente, imaginó la cruz portada por los dos. Con las imágenes de Jesús portando la cruz por el “stipes”, la presencia del Cireneo era complicada; pero, cuando el Salvador la lleva por el “patíbulum” y el Cireneo sostiene el “patíbulum” se facilita la composición y se populariza con ejemplos más numerosos y de mayor trascendencia artística. Destacamos el popular “Abuelo” de Jaén (talla anónima de finales del siglo XVI, atribuida a Sebastián de Solís), el Nazareno de su cofradía de León (obra del siglo XVII atribuido a Pedro de la Cuadra), y el grupo de la Redención de Zamora obra de Mariano Benlliure en 1931. En otras ocasiones, como ocurre con la Verónica, las Santas Mujeres, la Virgen, etc., la imagen se engloba en un misterio con una mayor cantidad de figuras. Muy destacable por su novedosa iconografía, de clara raíz cinematográfica, es el boceto del escultor Mariano Sánchez del Pino, para el paso de misterio en fase de ejecución (ya realizadas las imágenes de Cristo

y Simón) de la sevillana Agrupación parroquial Rosario de San Jerónimo, en el que es Simón de Cirene el único que porta la cruz, dejando a Jesús libre de ella.

Figura 9

Sebastián de Solís (atrib). Nuestro Padre Jesús Nazareno. Finales del siglo XVI o principios del XVII. Santuario de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Jaén



Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Higinio Montalvo Sastre.

Una de las grandes innovaciones introducidas en la iconografía de Cristo Camino del Calvario durante la Edad Media, en aras de un mayor humanismo de Jesús, son las caídas que éste dio en el ascenso al Calvario. Para tal desarrollo fue capital la influencia de una nueva devoción traída por los franciscanos de Jerusalén: el Vía Crucis, medido por estaciones que la literatura mística medieval intentó reconstruir y fueron después dramatizadas por el teatro de los misterios. Respecto a la iconografía procesional de Jesús, el modelo más antiguo que parte del siglo XVI y de amplísima difusión también por Portugal, le muestra genuflexo con el cuerpo erguido, tal como el Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de la Esperanza de Triana o el Nazareno de Pastrana. Con el tiempo, la imagen ganaría en naturalismo y la devoción al Cristo de la Caída sería canalizada por los carmelitas descalzos (Dobado Fernández, 2002, pp. 151-204), ya en el siglo XVII. Córdoba, Baeza, Antequera, Úbeda, Málaga, entre otras, acogen esta devoción carmelita, si bien no todas las obras perviven. Córdoba aún conserva la obra anónima del siglo XVII, así como Baeza la imagen original de escuela granadina del XVII, y Antequera el Cristo del consuelo, (Cabeza de José de Mora y Cuerpo anatomizado de Andrés de Carvajal), mientras Úbeda y Málaga (imagen del Cristo de la Misericordia), perdieron sus imágenes, atribuidas a José de Mora, siendo sustituidas por otras de Mariano Benlliure (1942) y José Navas Parejo (1944), respectivamente. También en Castilla y el norte peninsular floreció el tema de Jesús Caído, como muestra el titular de la cofradía del Nazareno vallisoletana (de atribución oscilante entre el grupo de los Rozas y Juan Antonio de la Peña, fechado en 1676), que copia otro anterior aun conservado. La tradición acabó fijando en el Vía Crucis el número de Caídas en tres, interpretadas por los artistas con mayor o menor intensidad dramática, sin que haya ningún elemento iconográfico que las diferencie entre sí, aparte de la advocación y con la Tercera como las más frecuente. A tenor de lo expuesto merece destacarse la imagen de Cristo en su tercera caída de Zamora obra de Quintín de Torre de 1947 (López Echevarrieta. 2006, pp. 129-130), y el abogado Jesús del gran poder de Vélez-Málaga, obra del granadino Domingo Sánchez Mesa es 1973, que muestra a Jesús totalmente caído sobre el suelo que intenta levantarse a duras penas, y que a su vez evoca claramente la imagen que el santanderino Manuel Cacicedo realizó en 1950 para Pamplona. Más monumentales son los pasos de misterio que recogen alguna de las Tres Caídas: magnífico es el conjunto de Francisco Salzillo de Murcia, primera obra entregada para la cofradía de Jesús Nazareno en 1752; y también el zamorano de la Caída, de evidentes sugerencias rafaescas (Pasma de Sicilia, 1515, Museo del Prado de Madrid) realizado por Ramón Álvarez en tres fases (1866, 1867 y 1868) que, a diferencia del de Salzillo, incluye a la Virgen y a la Magdalena.

El Calvario

Llegado Cristo al Calvario, se suceden los preliminares de la Crucifixión. El momento en que es despojado de las vestiduras no queda reflejado en los Evangelios, pero se sobrentendió, al referirse que los verdugos echaron a suertes sus ropas, momento que se convirtió en un nuevo suplicio para Cristo (según los místicos, las telas fueron retiradas con tanta brutalidad que las heridas se reabrieron). Es en Castilla donde encontramos las representaciones más antiguas de este misterio. Sabemos que en 1621 ya existía uno, no conservado, en Valladolid, pues ese año se encargó una copia para Villalón de Campos, y serviría de modelo a otros tantos en Castilla: Medina del campo, Medina de Rioseco, Benavente, León, Palencia, Sahagún y Villada, algunos perdidos total o parcialmente. El actual paso vallisoletano encargado en 1678 por la cofradía del nazareno al escultor Juan de Ávila, fue conocido como el “Redopelo”, si bien la idea ha quedado desfigurada al colocar en el lugar del Cristo original del paso, una imagen del Ecce Homo. Aún en 1958, el conquense Luis Marco Pérez vuelve a recoger el barroquismo de los pasos anteriores, para sustituir al de la Desnudez de Toro obra de Antonio Tomé, perdido en un incendio. Con el tiempo, la imagen de la desnudez pierde violencia y expresividad al aparecer un Cristo de mirada implorante y resignada desnudado por dos sayones. Esta nueva iconografía de origen italiano se popularizó rápidamente a través de los Vía Crucis devocionales que poblaron las iglesias de toda Europa. Así, en España, empezamos a ver esta influencia en los pasos de Zamora y Medina de Rioseco, realizados por José María Garros (1902) y Vicente Tena (1910), respectivamente. Posteriormente esta influencia se irá extendiendo: el desaparecido conjunto malagueño de Castillo Lastrucci (1926); el tarraconense de Agustí Ballester en 1961, donde junto a su madre aparece la imagen de una niña en actitud piadosa, que como tantas representaciones infantiles, incluidas en los conjuntos procesionales, evocan el tema barroco de Cristo el Alma Cristiana; el realizado entre 1997 y 2001 para Granada, obras del sevillano Manuel Ramos Corona, donde encontramos la presencia de María Magdalena, o el monumental misterio que secunda la imagen cordobesa de Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia (Juan Martínez Cerrillo, 1942) realizado en 1997 por Antonio Bernal.

Una vez despojado de sus vestiduras, Jesús quedó en solitario en el Calvario esperando la crucifixión. Este momento lo podemos encontrar con distintos tipos iconográficos bien marcados: uno que lo representa sentado sobre una piedra del Calvario (con tres variantes, primero los llamados “Cristo de la piedra fría” (Muñiz Petralanda, 2003-2004, pp. 247-278); segundo, los de la Humildad y Paciencia; y, tercero, con la figura orante) y otro que lo muestra arrodillado los llamados del

Perdón. Analizando punto por punto sus iconografías, la del “Cristo de la piedra fría” es la más antigua y hunde sus raíces en la baja Edad Media. En ella se muestra a Jesús sedente, maniatado esperando la crucifixión, y a veces se la puede confundir con el coronado de espinas y el Ecce Homo. De esta variable tenemos los ejemplares más antiguos, como la imagen zaragozana de Cristo esperando la muerte, fechada entre 1470 y 1525. La siguiente iconografía, el llamado Cristo de la Humildad y Paciencia, es más reciente y conoce su momento de esplendor a partir de los dibujos y grabados de Alberto Durero. El tema se extendió particularmente por Andalucía, pero también Canarias donde tuvo gran importancia. Uno de los más antiguos es el llamado Cristo de la piedra fría de la capital de la isla de la Palma, obra novohispana de finales del XV y Principios del XVI o sin movernos de las islas, los realizados por Alonso de la Raya para Garachico e Icod de los Vinos, en 1641 y 1680, respectivamente (Calero Ruiz, 1987, pp. 169, 175-176). Ya en la Península, es del primer cuarto del siglo XVII la imagen anónima de la sevillana cofradía de la Cena. Más tardía es la imagen gaditana firmada y fechada por Jacinto Pimentel en 1638 (Sánchez Peña, 1986). Una tercera variante plenamente barroca es la que muestra la imagen Sevillana del Cristo de las Penas de la Cofradía de la Estrella, obra de José de Arce realizada en 1655, con Jesús sedente con las manos juntas y mirada implorante al cielo (De los Ríos Martínez, 2007, pp. 85-89). Secuela de la imagen sevillana sería el Cristo de las Penas jerezano, atribuido a Ignacio López y bendecido en 1714. En todos estos casos las imágenes eran concebidas para ser procesionadas solas, pero en los casos sevillano y jerezano se vieron, ya en el siglo XX, incorporados a sendos pasos de misterio. El otro gran tipo iconográfico, el “Cristo del Perdón”, muestra a la figura arrodillada sobre las piedras del Calvario, con mirada implorante y brazos abiertos. En 1656 en vallisoletano Bernardo de Rincón recibió el encargo por parte de la Cofradía de la Pasión de una imagen de Jesús arrodillado sobre “un óvalo, que signifique el mundo”, siguiendo directamente la simbología redentorista del Cristo del Perdón de Manuel Pereira. Sin embargo, en la imagen final se le suprimió cualquier connotación simbólica (globo terrestre), participando desde este momento de la narración de la Pasión de Cristo (Fernández del Hoyo, 1983, pp. 476-480).

Una vez que los verdugos han preparado la cruz, Jesús es atraído violentamente hacia ella para ser crucificado. Es un tema poco usual e iconográficamente parece inspirarse en los modelos de Cristo despojado de sus vestiduras castellanos. Así es representado el Cristo de las Penas en el misterio que Hernández Navarro realizó en 1986 para la cofradía Murciana de la Sangre (hay que destacar que su vocación es antigua: la cofradía ya existía en el siglo XVII y sacaba una imagen de igual nombre).

Figura 10
Bernardo del Rincón. Cristo del Perdón. 1656.
Iglesia del Real Monasterio de San Quirce y Santa Julita, Valladolid



Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Nicolás Pérez.

Figura II
Anónimo. Cristo de las Injurias. Siglo XVI. Catedral. Zamora

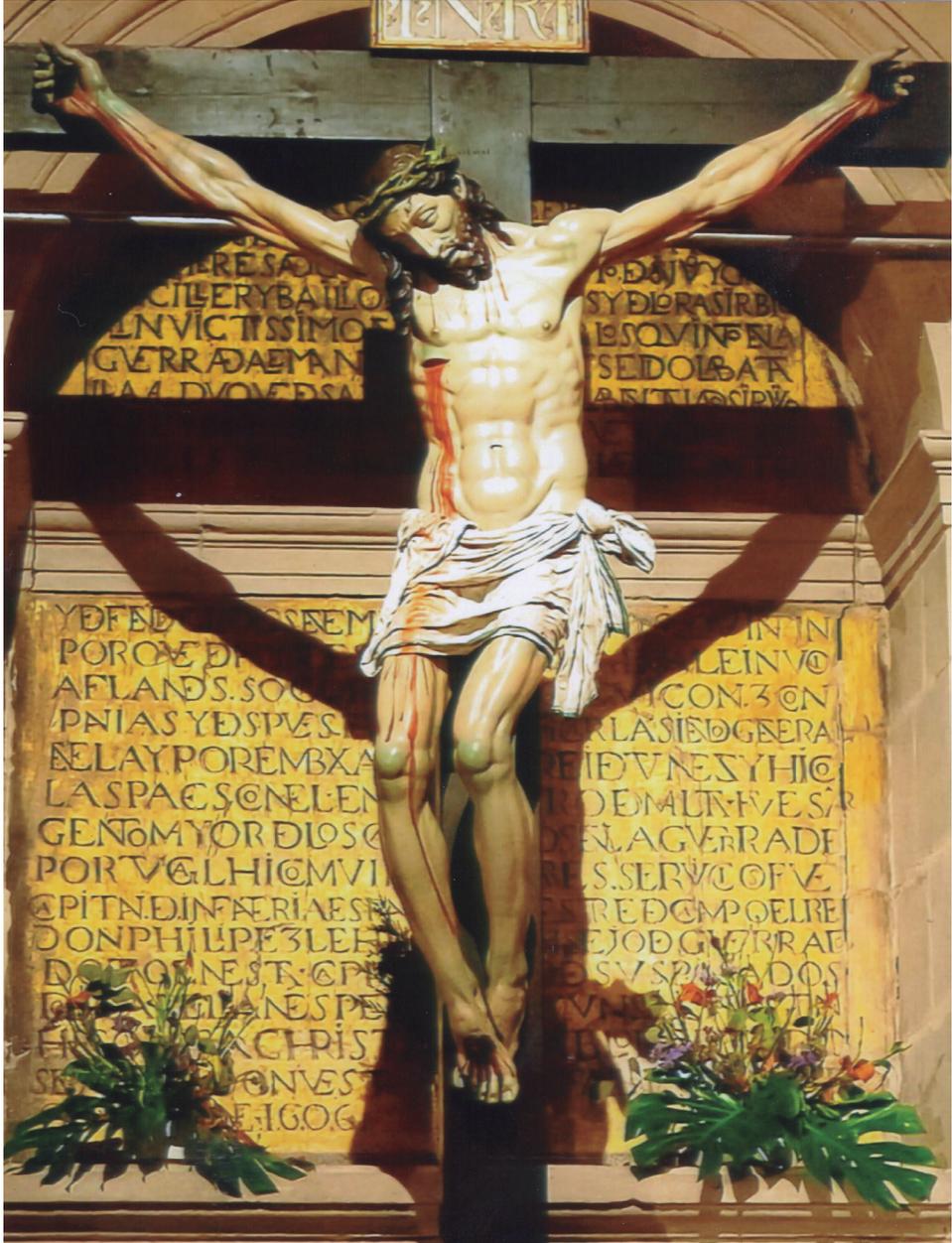


Foto: Pedro Mesonero.

El momento de la Crucifixión, en que Jesús fue sujeto en la cruz no es iconográficamente habitual en el arte, ni en la imaginería procesional, atendiendo a la excesiva horizontalidad del tema, al ser clavado en el suelo, y por lo tanto la poca visibilidad del conjunto hacia los fieles situados en la calle. El grupo de Campo de Criptana muestra a un Cristo, siendo tendido en la cruz, entre los dos ladrones, con la Virgen y San Juan, que evocan el pleito del Greco con el cabildo de Toledo, a consecuencia del cuadro del Expolio. Más monumental y escenográfico resulta el conjunto encargado en 1880 a Ramón Álvarez para Zamora. El misterio, considerado una de las cumbres de su carrera, está compuesto por nueve figuras. José Romero Tena soluciona los problemas de visibilidad de Cristo en el paso del Enclavamiento entregado a Astorga en 1923 de una manera artificiosa pero eficaz: eleva la cruz mediante una monumental roca (que crea un ángulo mayor de 45°), en que sitúa a los sayones. De 1928 es la Enclavación de Huesca, obra de Felipe Coscolla, en la cual la horizontalidad queda rota por la potente figura del centurión romano en pie que porta triunfante el estandarte del imperio romano.

La Elevación de la Cruz (también llamada Erección o Exaltación) es un tema muy tardío iconográficamente, integrado en el arte cristiano a partir del Renacimiento, con la variante más antigua (configurada después del Concilio de Trento) mostrando a los verdugos alzándola mediante cuerdas. Así la representó Francisco del Rincón en 1604 para Valladolid, el paso más antiguo de este tema conservado en España. Además, este conjunto marca el punto de partida de la renovación iconográfica y matérica (de papelón a madera) de los grupos vallisoleitanos, que queda completamente fijada años después por Gregorio Fernández. El conjunto está inspirado en un grabado de La Elevación de la Cruz, realizado por Aegidius Sadeler II en 1590 sobre composición de Christoff Schwartz, y muestra un total de ocho figuras, incluidas las imágenes de Dimas y Gestas. El grupo, como en otras ocasiones, gustó y fue remedado para Palencia por Lucas Sanz de Torrecilla en 1614, si bien más reducido. Este tipo de representación, ayudada por la popularización de los Grabados de Rubens, ha tenido pervivencia hasta nuestros días con importantes ejemplos con más o menos variables, como el conjunto de Sevilla salido en 1678 del círculo de Pedro Roldán (con la participación de Luisa Roldán —los dos ladrones—, y de su marido Luis Antonio de los Arcos), o el más reciente de Zamora de Aurelio de la Iglesia (1899-1901; incorpora el dramatismo de la presencia de la Virgen, San Juan y la Magdalena al tiempo que resta importancia a los sayones al poner sólo uno, trasladando la atención al numeroso grupo que se afana en hincarla en el suelo, subrayando así la diagonal de la cruz). Existen otras variantes introducidas en la imaginería en fechas recientes, como aquellas en que Cristo es levantado a pulso por los verdugos, que, si bien hay precedentes

desde el siglo XVIII (desaparecido paso malagueño de la Exaltación de la Cruz), se han generalizado en la actualidad. Así son compuestos los misterios por Hernández Navarro para Murcia (1988) y por Rafael Grafiá y José Vicente Grafiá (padre hijo) para Tarancón en 2003. Mucho más reciente es la última variante, la cual va paralela al gusto historicista y arqueológico de la pasión con una buena dosis cinematográfica, con la que se le ha visto rodeada la imaginería actual, presentando a Cristo alzado con el “patíbulum” mientras el “stipes” ya se encuentra clavado en el suelo del Gólgota, tal como lo representó Hernández Navarro en 2008 en su misterio para Jumilla, demostrando que es uno de los grandes renovadores de la iconografía actual.

Cristo en la Cruz

Nos encontramos sin ninguna duda ante el tema más representado, cuyo inmenso repertorio trascendería el propósito del presente trabajo de aspirar a una detallada relación, centrándonos aquí en ciertas particularidades.

Lógicamente, es relatada por los cuatro Evangelistas (Mateo 27, 32-56; Marcos 15, 21-41; Lucas 23, 26-49; Juan 19, 16-37) y su presencia en arte es tan común como corresponde al que se podría calificar de tema capital del cristianismo. En cierto punto del camino, un transeúnte cogió la cruz y, llegados al Gólgota, crucifican a Jesús, dándolo de beber “vino mezclado con hiel”, asegurándose de su fallecimiento, etc., y entre dos criminales. Ya muerto, se repartieron sus vestiduras, y fue preciso descender el cuerpo para su entierro. Lucas sitúa en esta escena a algunos soldados, que torturan al Señor, junto a una muchedumbre. Juan especifica que, cerca de la cruz, estaban “en pie su madre, la hermana de su madre, María esposa de Cleofás, y María de Magdala” (Juan 19, 25). Mateo precisa la presencia de tres cruces en el Gólgota. Juan (19, 30) refleja que después de que Jesús “entregara el espíritu”, uno de los soldados le da una lanzada para verificar su muerte.

LAS SIETE PALABRAS

Según los evangelios canónicos, estas fueron las siete últimas frases que Jesús pronunció desde la cruz, siendo particular objeto de devoción al pretender ser consideradas verdaderas citas exactas de Jesús, ya sean traducidas o citadas directamente en hebreo o arameo por los evangelistas. Mateo y Marcos, solo mencionan la cuarta palabra, Lucas recoge tres, la primera segunda y séptima, y Juan otras tres, la tercera, quinta y sexta; siendo su orden tradicional, ante la imposibilidad de colocarlas exactamente en el orden cronológico. El origen de la devoción de las siete palabras surge en el siglo XII, cuando en Arnaud de Bonneval, monje de la orden del cister, las recopiló y estudió por primera vez. Sin embargo, y aunque a partir de entonces

las exegesis y la devoción a las mismas fue a más, habrá que esperar a la Contrarreforma con la publicación del tratado sobre las siete palabras pronunciadas por Cristo en la cruz, por el jesuita San Roberto Belarmino (1542-1621), cuando se propague la costumbre de predicar el tradicional “sermón de las siete palabras” en la mañana o mediodía del Viernes Santo (Belarmino, 1650). Este sustrato favoreció la creación de hermandades de las siete palabras a partir de entonces hasta nuestros días. Si bien algunas de estas corporaciones aspiran a tener siete pasos que correspondan a cada una de las palabras, como veremos, otros como en el caso de la cofradía de Sevilla, que ya desde 1777 se constata la advocación de las siete palabras a un crucificado que poseía la cofradía, se agrupan todas las palabras en un único misterio a modo de calvario configurado en el siglo XIX. Entorno a la imagen barroca del Cristo obra de Felipe Martínez en 1682, se disponen las imágenes de María Santísima de los Remedios (Manuel Gutiérrez Reyes-Cano, 1865), San Juan (José Martínez, 1864), y arrodilladas las Tres Marías (Gutiérrez-Reyes Cano, entre 1865 y 1866), siendo la Magdalena la única que muestra su cabello por su condición de soltera (VV.AA., 1999b, pp. 142, 154-155, 169-171 y Roda Peña, 2005, 33-37).

De la primera palabra “Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen” (Lucas, 23: 34), su representación pasional es escasa y poco significativa, encontrándonoslo en la Cofradía de las Siete Palabras vallisoletana, que es un paso de configuración reciente agrupándose en él figuras barrocas de distinta procedencia: un Cristo (muerto y con la herida en el costado) de Gregorio Fernández venerado todo el año, salvo en Semana Santa, en Laguna de Duero, además de dos figuras secundarias de los antiguos pasos de la Penitencial de la Vera Cruz (un soldado del paso de la Oración del Huerto de Andrés Solanes, y una figura con turbante, identificado con Pilato procedente del paso de la Coronación de Espinas).

Puntualmente reflejada en distintos conjuntos procesionales encontramos la Segunda Palabra; “Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el Paraíso” (Lucas, 23, 43), en respuesta a la súplica del Buen Ladrón Dimas “acuérdate de mí, cuando vengas en tu reino”. De singular importancia por su antigüedad y calidad es el paso de la Conversión del Buen Ladrón, de la hermandad sevillana de Montserrat, donde la soberbia imagen del Cristo (de Juan de Mesa, realizado en 1619) queda secundada por las imágenes de San Dimas —el Buen Ladrón— y de Gestas —el Mal Ladrón—, obras de del escultor Pedro Nieto, realizadas en 1628 con tela encolada, en presencia de la Magdalena arrodillada. Más recientes, son los conjuntos de Jesús entre los ladrones de León, popularmente conocido como el paso de las Tres Cruces, obra realizada en 1964 por el escultor Ángel Estrada, y el imponente de la cofradía del perdón de Cádiz, empezado por Luis Ortega Bru (entre 1980 y

1981) con las imágenes de Cristo, la Virgen y San Juan y terminado por Alfonso Berraquero (1985) con los dos ladrones y la Magdalena.

Con la tercera palabra y ante la presencia de su Madre en el calvario junto con San Juan, se desborda la emotividad de Cristo exclamando “Mujer, ahí tienes a tu hijo. [...] Ahí tienes a tu madre” (Juan, 19: 26-27). La cofradía de las siete palabras vallisoletana procesiona un conjunto con figuras de Gregorio Fernández, aunque de distinta procedencia (Cristo del Amparo, Iglesia de San Pedro, Zaratán; y María y San Juan, iglesia de San Andrés, Valladolid). Aunque es indudable la calidad del calvario, en esencia se escapa del pasaje evangélico, al representar a un cristo ya muerto. Este Error lo podemos ver en otros pasos similares, como los de Tordesillas, Soria o Ávila. Más fieles a la narración evangélica, al presentar a Jesús dialogante, son los de las cofradías de las siete palabras de León y Zaragoza. En el primero, obra del imaginero zamorano Hipólito Pérez Calvo en 1994, se muestra un Calvario clásico (Cristo de la Entrega, Virgen y San Juan), similar al segundo, del zaragozano Feliz Burriel (1948). Singular pues rompe con la tradicional simetría del calvario es el paso procesional (aun en ejecución) de la agrupación de la tercera palabra de Alcalá de Guadaíra obra de Darío Fernández.

Los pasos de la Cuarta Palabra no son muy numerosos. El momento en que Cristo exclama “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?” (Mateo, 27: 46 y Marcos, 15: 34), queda recogido por las cofradías de las siete palabras de Valladolid en una imagen aislada de un crucificado vivo con la mirada dirigida al cielo, obra anónima del siglo XVI, fechable entre 1525 y 1550, y León en un paso de misterio realizado entre 1995 y 1998 por el sevillano Jesús Iglesias Montero, en donde coexisten dos escenas: la imagen implorante del Crucificado del Desamparo y el Buen Amor, con la Magdalena al pie del madero y el sorteo de las vestiduras, escenificado por dos romanos que se las están jugando a los dados.

Uno de los mayores tormentos de los crucificados fue la sed fisiológica, y Jesús no fue una excepción exclamando “Tengo sed” (Juan, 19: 28). Los soldados le ofrecieron un poco de vinagre por medio de una esponja. El antiguo paso de los pasamaneros de la cofradía del Nazareno de Valladolid, hoy procesionado por Las Siete Palabras, encarna magníficamente esta Quinta Palabra al presentar dos sayones en pie, uno con una lanza y otro con pértiga provista de esponja, y se ha enriquecido con el Sorteo de las Vestiduras en primer término, contando además con un quinto sayón que, encaramado en la cruz con una escalera, coloca el INRI. También encontramos la Quinta, en las cofradías de las Siete palabras de Zaragoza, obra de Francisco Liza en 1989 (reducido a cristo, sayón con la esponja, romano y la magdalena), y en la de León, obra del sevillano Manuel Martín

Nieto en 2003, formado por la imagen del Crucificado, un centurión romano en el momento de acercarle una esponja empapada, y dos sanedritas. No obstante, también podemos encontrar imágenes aisladas de Cristo crucificado que escenifican esta palabra, y cuya única diferencia iconográfica con otros Cristos vivos es su advocación, caso de la imagen sevillana de su cofradía homónima tallado por el imaginero sevillano Luis Álvarez Duarte en el año 1970.

A diferencia de otras ya vistas, la Sexta Palabra, “Todo está cumplido” (Juan, 19: 30) no tiene una gran difusión en la imaginería procesional. La ya citada cofradía vallisoletana, procesiona un paso con este nombre compuesto por dos grupos de imágenes de distinta procedencia. Por un lado, María, San Juan, Magdalena, proceden del antiguo paso de Nuestra Señora y San Juan de la penitencial de la Pasión (Museo Nacional de Escultura) y por otro, Cristo el crucificado de la Iglesia de la Asunción, Bercero, que rompe la iconografía al representarse muerto en la cruz, y que sustituye incompresiblemente al, aún conservado, crucificado original de gesto dialogante. La cofradía homónima de León también cuenta desde 2005 con un paso que recoge esta sexta palabra obra del ya citado escultor Sevillano Manuel Martín Nieto, en donde el Cristo se la sangre en secundado por la Virgen María en pie y la Magdalena sentada en el suelo en un estudiado juego de fotos compositivos. Es de destacar el interés del artista por reflejar los últimos minutos de vida de Cristo en la posición del mentón, que descansa sobre el pecho.

“Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lucas 23, 46), es la última frase que se le atribuye a Cristo en la cruz, segundos antes de expirar. En las distintas cofradías españolas advocadas de las Siete Palabras, esta última la podemos ver a través de un Cristo muerto o, más correctamente, vivo. Respecto a la primera variable, lo encontramos en Valladolid y León, en el Cristo de las Mercedes de Pompeyo Leoni (acompañado por dos copias de escayola de los ladrones de Gregorio Fernández del grupo de la Piedad del Museo Nacional de Escultura), y el “Cristo de los Valderas” (de Gregorio Fernández, fechada en 1631; procesiona una copia de 1696 de Amado Fernández). Más correcto, como hemos apuntado, sería Jesús estando aún vivo y con la mirada dirigida al cielo, tal como lo interpreto Aniceto Marinas en su Cristo de la Última palabra de la iglesia segoviana de San Millán, donado por el escultor en 1947, o más recientemente Juan Manuel Miñarro López en 2014, para la ya citada cofradía zaragozana de las siete palabras.

LA AGONÍA Y EXPIRACIÓN

La representación de Cristo vivo y triunfante en la cruz, es tan antigua como el propio tema, encontrando ejemplos desde el siglo V, más como símbolo de divi-

nidad, que intentaba expresar la victoria de Jesús sobre la muerte y, de paso, la Salvación de la humanidad. Habrá que esperar al arte de la baja Edad Media cuando aparezcan los valores emocionales y expresivos. Llegado el Renacimiento será en la segunda mitad del siglo XVI cuando empecemos a encontrar los ejemplos más singulares, como el de la Expiación de Marcos Cabera de la sevillana Hermandad del Museo, realizado en 1575 que evoca claros modelos miguelangelescos (cristo de Victoria Colonna). De principios del siglo XVII era la popular imagen de “El Cristo” de Jerez, realizado el original en cartón encolado (sus cenizas se encuentran en el interior de la nueva imagen) y hoy sustituido por una copia en madera de Juan Luis Vasallo Parodi de 1950. De similar cronología son el Cristo de la Expiración de Baeza (hacia 1603, atribuido a Sebastián de Solís), y el Santo Cristo de la Pasión de Medina de Rioseco, atribuido a Mateo Enríquez, sobrino del también escultor Pedro de Bolduque, obra singular al no ser Castilla donde se hayan prodigado en exceso los Agonizantes o Expirantes en la cruz. Plenamente barrocos serían los realizados en Salamanca por Bernardo Pérez de Robles: el de la Agonía (1671 y no procesionado en la actualidad) o el del Perdón, atribuido a él. En Sevilla las creaciones de Pedro Roldán y su taller, plenas de realismo y expresividad: Expiración de Écija (1680) y Misericordias de Sevilla (h. 1670-1680) pondrán las bases para la creación del popular Cristo de la Expiración “El Cachorro” de Sevilla, de Antonio Ruiz Gijón, clave en la imaginería española y modelo a seguir, incluso en la actualidad. Esta influencia se deja ver fuertemente en el Cristo jienense de la Expiración, obra atribuida a José de Medina en la segunda mitad del siglo XVIII, y aun en el siglo XX en el Cristo de la Expiración de Huelva obra de Ramón Chaveli en 1939. Ya en el siglo XVIII, Francisco Salzillo tampoco fue ajeno al tema, siendo suya la imagen del cristo de la Agonía, conocido en su momento también como Cristo de la Espiración, de Orihuela (1774), que hacía pareja con una Magdalena a los pies, desaparecida durante la Guerra Civil.

LA LANZADA

Tras la expiración Cristo quedó muerto en la cruz, y ante la duda de los soldados, Longinos le atravesó el pecho con una lanza. En ningún momento de los Evangelios se dice que Longinos fuera a caballo, pero la presencia de este animal hizo fortuna en los conjuntos procesionales, introduciendo valores efectistas de gran plasticidad, además de una potentísima diagonal compositiva. Desde principios del siglo XVII la ciudad de Valladolid contó con dos pasos de papelón, uno en la cofradía de la Vera Cruz y otro en la Piedad, siendo este el único que pasado el tiempo fue encargado en madera (hoy desmembrado) pero conocido por las copias que se hicieron para Palencia (José de Rozas y Antonio Vázquez entre 1693 y 1693) y Medina del Campo (Andrés Oliveros, Cristo en la Cruz, la Virgen, San

Juan, María Magdalena, Longinos a caballo y un criado sosteniendo las riendas, 1673, ampliado en 1675 con un centurión “que le faltaba al paso” y en 1696 cuando Tomás de Sierra añadió otro soldado y sustituyó las imágenes de la Virgen, San Juan y la Magdalena). Existe en Sahagún una versión del XVII reducida a Cristo, Longinos a caballo y un mozo con las riendas. Mas monumental es la Lanzada que Ramón Álvarez realizó en 1866 para Zamora, donde se incluyen además los dos ladrones en sus cruces, y la figura en corbeta del caballo del centurión. Otras regiones también acogieron la teatralidad escenográfica de Longinos a caballo (el misterio de Sevilla cuenta también con la Virgen, San Juan y las Tres Marías; Jerez, con idéntico número de figuras; Huelva, con menos personajes; Cartagena, con la obra de Antonio García Mengual; Cieza, con la de Hernández Navarro, con las dos figuras principales; Zaragoza, con el trabajo de José Alegre de 1841). No podemos obviar aquellos misterios, menos numerosos, que muestran al centurión en pie como el paso del cristo de la lanzada de Granada obra de Antonio Barbero Gor en 1985, o el de Ciudad Real obra del catalán Claudio Rius de 1945.

Respecto a la conversión del centurión, narrada por los tres evangelistas sinópticos, y que siendo estrictos es cronológicamente anterior a la lanzada, en muchos de los conjuntos anteriores parece fusionarse, siendo escasos aquellos que aíslan la escena en un nuevo paso procesional. Así lo encontramos en el misterio de Juan Manuel Miñarro para el Cristo del Desamparo y Abandono de la sevillana hermandad del Cerro del Águila, realizado entre 1989 y 1990, y el conjunto que Ricardo Mayoral realizó para Zamora en 2001, que a diferencia del sevillano se ajusta más a la narración a mostrar un cristo muerto en la cruz aun sin recibir la lanzada. En otras ocasiones la figura arrepentida de Longinos se incorpora de manera singular en otros pasajes de la pasión, como lo hace en el paso del Descendimiento de Cabra, obra de Antonio Bernal (2008-2011). (Fernández Paradas, 2017, pp. 108-109).

CRISTO MUERTO EN LA CRUZ

Aunque el tema de Cristo en la cruz hunde sus raíces en la época paleocristiana, será a partir de las postrimerías del Románico cuando empecemos a ver la muerte de Jesús en la cruz, si bien será a partir del siglo XIII, pero sobre todo el XIV, cuando las imágenes empiezan a ganar en emotividad al no ser Jesús sólo un símbolo, sino alguien que sufre clavado en la cruz, con toda su carta gestual y expresiva. Así encontramos la imagen burgalesa del Cristo de San Gil (también conocido como “Cristo de Burgos” o “de las gotas de sangre”, por la numerosísima cantidad de heridas que presenta). De origen legendario vinculado con la orden trinitaria, se le considera obra de finales del XII o principios del XIII. En Zamora

encontramos el Cristo del Espíritu Santo, fechado a finales del siglo XIV o principios del XV, cuya tosquedad nos informa de la factura popular de la misma.

Un acontecimiento importante será a partir del siglo XV y principios del XVI la fundación de las cofradías de la Vera Cruz, pues muchas eligieron a Jesús crucificado como primer titular (Sevilla, Málaga, Umbrete, etc.). Estas imágenes, aun con una potente carga gótica, ya reflejan las primeras y tímidas influencias renacentistas. La llegada de estas novedades se dio tanto por la importación de obras italianas, como por la llegada de artistas foráneos. Uno fue Jacopo Torni (también conocido como Jacobo Florentino o El Índaco) a quien se le atribuye el Cristo granadino de San Agustín (hacia 1520), en el que se unen influencias del clasicismo florentino y autóctonas tardo góticas de tradición centroeuropea. De cronología similar es el de la Amargura de Carmona (Jorge Fernández Alemán, 1521), en que se vuelve a ejemplificar el eclecticismo que vive la escultura en este momento. Mientras, en Castilla, encontramos la singular imagen del Cristo de la Agonía Redentora de Salamanca, atribuida a Juan de Balmaseda que muestra a Jesús con cabellera de pelo natural e imberbe, si bien en origen también sería de pelo natural, como aún lo muestra el Cristo de la Misericordia de Palencia, del mismo autor. El Renacimiento y Manierismo prefirieron la presencia de un Crucificado sereno, exponente de belleza clásica, apartando signos de sufrimiento, pero en España nunca desapareció del todo cierto sentimiento trágico, manifestándose de manera más a menos intensa. Datado hacia 1550, encontramos el Cristo de las Injurias de Zamora, obra capital del renacimiento castellano, sin atribución consensuada, se han barajado diversos nombres, el último Arnau Palla. Entre las tallas destacadas de finales del siglo XVI, encontramos el Cristo de Burgos de Sevilla (Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, 1573), con fuerte influencia clásica y un aspecto muy diferente del burgalés al habersele suprimido el faldellín y la melena natural; con fuertes resabios manieristas (serenidad, clasicismo) es el también sevillano Cristo de la Fundación, de Andrés de Ocampo de 1620. Entre tanto, en el foco granadino, destaca la figura de Pablo de Rojas, con una amplia serie de crucificados, si bien en su mayoría no procesionados, entre los que destaca, en su producción tardía, el Cristo de los Favores de su cofradía de Granada (Gila Medina, 2010, pp. 155-156). Finalmente, y retornando a Castilla, el Renacimiento culmina con el italiano Pompeyo Leoni, escultor de cámara de Felipe II, y Felipe III, que fue reclamado puntualmente para imágenes en madera, como el vallisoletano Cristo de las Mercedes (1601-1606), actual titular de la Cofradía de las Siete Palabras, de potente clasicismo y rotundidad anatómica, de evocación miguelangelesca.

Figura 12
Alonso Martínez (atrib). Cristo de la Buena Muerte.
Siglo XVII. Iglesia de San Agustín. Cádiz



Foto: Lorenzo Alonso.

Con la llegada del Barroco, se produce un cambio en la demanda de este tipo de imágenes, empezando a ser solicitados por las cofradías para sus pasos procesionales, acentuando más el dramatismo y sin menoscabo de importantes obras de culto interno, que con el tiempo y observando sus valores artísticos, finalmente también han sido procesionadas. En Castilla, uno de los Crucificados con mayor tradición procesional es el llamado “de los Carboneros”, realizado en 1606 por Francisco de Rincón para la cofradía vallisoletana de las Angustias. A partir de Gregorio Fernández, el naturalismo clásico de Rincón se trocaría en otro mucho más barroco y apasionado, reforzado por la policromía, centrándose en la expresividad de las figuras. Hito en la imaginería española es El Cristo de la Luz de Valladolid, que Fernández realizó hacia 1630. Como en otros, también parece inspirarse en estampas, como el Crucificado del Calvario de Hieronymus Wierix, con el que guarda similitudes. La imagen no fue concebida como obra procesional (aunque lo es desde el siglo XX), de ahí que, sin perder el patetismo, el maestro logre una imagen más delicada, destinada a ser contemplada de cerca, acentuado detalles expresivos mediante postizos (vidrio en ojos, marfil en dientes, corcho en heridas, hasta para las uñas) y dejando que la policromía se complazca en lo cruento. En Sevilla destaca Martínez Montañés, escultor que renovó y marcó la iconografía del Crucificado con el “de la Clemencia” de la Catedral (1603-1606), obra cumbre de la imaginería, pensado para ser contemplado de cerca en un oratorio. Dicho esto, sus trabajos de gran clasicismo y que mostraban cierto aire intelectual, no encajaron con el gusto más exaltado y directo de las cofradías. No obstante, el Cristo de los Desamparados de la iglesia sevillana del Santo Ángel (1617) sí fue procesionado por la Cofradía de la Lanzada (entre 1852 y 1914) mientras ésta estuvo en su iglesia. Juan de Mesa traduciría mejor los valores plásticos barrocos que demandaban las cofradías. En 1620 terminó el Cristo del Amor sevillano, que parte de los planteamientos de Montañés y lleva la imagen a una nueva concepción (más realista y conmovedora), manteniendo la singularidad de mostrar, a los pies de la cruz, a un pelícano abriéndose el pecho para alimentar a sus crías, prefiguración eucarística y del sacrificio de Cristo. También en 1620 realizó, para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, la imagen del “Cristo de la Buena Muerte”, talla sobria de oratorio que es, sin embargo, procesiona desde 1926 por la Cofradía de los Estudiantes sevillana, y que no porta Corona de Espinas (aunque pudo estar pensada para que la tuviera postiza). Este modelo de crucificado sería ampliamente reinterpretado por Castillo Lastrucci, en el siglo XX. El barroco pleno se instala en Sevilla con la llegada del flamenco José de Arce, que nos dejó el Santo Crucifijo de la Salud de Jerez de la Frontera, obra plenamente dinámica en que rompe con los típicos perizomas de estirpe montañésina. Heredero de las formas de Arce fue su discípulo Andrés Cansino, al que se

atribuye el Cristo de la Salud de la Cofradía de san Bernardo, realizado en 1669, y que en origen tampoco era procesional. Pieza destacadísima es el Cristo la Buena Muerte de Cádiz, atribuida, aunque no unánimemente, al escultor asentado en Sevilla Alonso Martínez (Espinosa de los Monteros y Franco Ferrero, 2004, pp. 361-374). Entre Granada y Málaga va a destacar el escultor Pedro de Mena, autor del perdido Cristo de la Buena Muerte malagueño (hoy sustituido por una de las obras señeras de Palma Burgos, 1942), talla realizada para ser vista en perspectiva forzada (de ahí sus desproporciones en las extremidades superiores) (Gila Media, 2007, pp. 129-130), y que como otras obras finalmente fue procesionada a partir de 1883. El siglo en granada se cierra con José de Mora y su sobrecogedor Cristo de la Misericordia (1695), si bien procesiona una copia (Antonio Barbero Gor, 1985) (López-Guadalupe Muñoz, 2000, pp. 66-70).

Pasaje singular en la escultura colonial española, desarrollado en los siglos XVI y XVII, es la llegada a la península de imágenes de pasta de maíz, en la que se dan dos procesos distintos (modelos españoles y maneras y materiales indígenas). Aunque encontramos piezas procedentes del Virreinato del Perú (Cristo de las Misericordias de los Santos de Maimona, realizado en el siglo XVI por maestros españoles desplazados allí), serán los de procedencia novohispana las más abundantes. En este sentido es de destacar el Cristo de Gracia de Córdoba, fechable hacia 1618, procedente de un taller indígena de la zona mexicana de Puebla de los Ángeles, o el lucentino de la Sangre, obra de finales del siglo XVI o muy principios del XVII que, además, sabemos funcionaba como sagrario.

El siglo XVIII mantuvo en buena parte la imagen barroca anterior. Destacable es el Cristo de la Fe y del Perdón (con antigua advocación de La Luz) que Luis Salvador Carmona realizó para la Basílica Pontificia de San Miguel y que, pasado el tiempo, también fue procesionado. La pieza es cumbre entre de la imaginería del autor, donde se entremezcla los conocimientos del barroco tradicional, con importantes dosis de clasicismo. La influencia genovesa que impregno intensamente la estatuaria gaditana, nos dejó el Cristo de la Vera Cruz de Cádiz, obra de importación asignada a Antón María Maragliano y su taller. En 1770 Francisco Salzillo, realizó el Cristo de Santa Clara de Murcia, procesionado desde 1997, buen ejemplo del potente clasicismo de raigambre neoclásica de la última época del escultor. El siglo XVIII se cierra con la imagen ya plenamente neoclásica, del Cristo de la Defensa de Jerez de la Frontera, realizada en 1795 por el escultor de Cámara, José Esteve Bonet, donde volvemos a ver un Crucificado con cuatro clavos.

El siglo XIX, supone la crisis de la imaginería tradicional y no dio obras de calidad en este sentido. Singular en este caso es la imagen del Cristo de la Vega de

Toledo, realizado tras la Guerra de la Independencia cuando desapareció la original. En ella, se mantuvieron tanto los esquemas-tardo góticos como la disposición del brazo derecho caído, que ha dado lugar a más de una leyenda, pero que se explicaría por haber formado parte de un grupo del Descendimiento en origen. En el siglo XX asistimos a un resurgir de la imaginería procesional, condicionado fundamentalmente por la pérdida de patrimonio religioso, la cual hizo urgente la creación de obras, imitando a menudo el estilo de épocas pasadas, algo demandado por los comitentes. Lastrucci (Cristo de la Buena Muerte, y Magdalena arrodillada a sus pies, Sevilla, 1938 y 1944), Antonio Illanes (Cristo de las Aguas, Sevilla, 1940), Jenaro Lázaro Gumiel (Cristo de la Preciosa Sangre, Valladolid, 1953). Pero otros como Benlliure (Cristo de la Vera Cruz, Villanueva del Arzobispo, 1942), José Capuz (Cristo de la Fe, Madrid 1941) o Francisco Pinto Verraquero (Cristo del Perdón, Jerez de la Frontera, 1966), con un cristo joven y barbilampiño, mantuvieron una línea más personal. En este campo es destacable la figura del malagueño Francisco Palma Burgos, que trabajó el tema del Crucificado en numerosas ocasiones, con obras tan significativas como los cristos malagueños de los Milagros, 1939, de la Sangre, 1941, y la Buena Muerte 1942, o el llamado “de la Noche Oscura”, realizado en 1966 para Úbeda (Toral Valero, 2004, pp. 151-157), recreación escultórica del pequeño dibujo (convento de la Encarnación de Ávila), atribuido al carmelita San Juan de la Cruz, que falleció en la ciudad en 1591 (Viñas Torner, 1986-1987, pp. 313-325).

LOS CUATRO CLAVOS

Se puede decir, sin riesgo a equivocarse que las manifestaciones más antiguas de la crucifixión, ya desde época paleocristiana, mostraban a Cristo con cuatro clavos. Esta imagen, era más símbolo de divinidad, pues se intentaba expresar la Victoria de Jesús sobre la muerte y, de paso, la Salvación de la humanidad. Buen ejemplo de lo dicho es el conocido Cristo de Carrizo, obra románica realizada en marfil del siglo XI. Una reproducción a escala 1:8 del citado Cristo, realizada en por José Lonjos, es procesionado desde 2009 en la localidad leonesa de origen del ejemplar románico, Carrizo de la Ribera. Esta iconografía con cuatro clavos fue completamente transformada durante el siglo XIII, al dejar paso a una imagen más sufriente, convirtiéndose de trono a suplicio, y apareciendo paralelamente los ejemplares de tras clavos que subrayaban el dramatismo y la tensión del cuerpo de Jesús. De transición entre estos dos periodos estaría el Cristo de la Espiga de Valladolid (no procesional en la actualidad, pero sí lo fue durante décadas), imagen de cuatro clavos, aunque ya pleno de dramatismo, catalogado como tercer cuarto del siglo XIII. Tras siglos sin prodigarse los cuatro clavos, a finales del siglo XVI, y fruto de las controversias iconográficas postridentinas, comenzó la discusión

entre doctores y eruditos de si Jesús fue crucificado con dos o tres clavos y, ante la imposibilidad de una respuesta argumentada, se dejó la elección al criterio de artistas y comitentes (Mâle, 2001, p. 251). En Flandes fue tremendamente popular pues Rubens eligió los cuatro clavos para representar a sus crucificados, que alcanzaron gran predicamento gracias a la estampa grabada (Schelte a Bolswert y Paul Pontius). Un buen ejemplo de esta influencia es el Cristo Expirante de las Penas de la iglesia de San Pedro de Antequera, realizado en 1652 por Juan Bautista del Castillo (procesionado en viacrucis por la Cofradía del Consuelo), que repite punto por punto el modelo flamenco, conocido por la estampa o alguna copia pictórica: cuatro clavos, clavos de las manos no en las palmas sino sobre los huesos carpianos, cierre acusado del ángulo de los brazos marcando una V (en lo que se ha venido a llamar de manera impropia “Cristos Jansenistas”) (Mâle, 2001, p. 257). También en la Sevilla de finales del XVI y principios del XVII, se debatía con fervor el número de clavos con lo que fue crucificado Cristo. El encargado de revitalizar el tema de los cuatro clavos, fue Francisco Pacheco, recomendándola en su libro *El Arte de la Pintura*. La imagen fue seguida por otros artistas sobre todo en pintura, y quizá por su excesiva intelectualización, su trascendencia en la escultura fue menor. Martínez Montañés usó esta iconografía (Cristo de la Clemencia), aunque en ninguna talla concebida como pieza procesional. En efecto los ejemplos que citaremos, aunque a día de hoy han alcanzado esta finalidad, serían piezas no destinadas a culto externo. Así, tenemos al llamado Cristo de San Marcos de Carcabuey, obra fechable hacia 1616, con atribución a Alonso de Mena; el granadino del Consuelo de la Abadía del Sacromonte, realizado hacia 1698 por José Risueño (obra sustituida en la actualidad por una copia de Miguel Zúñiga Navarro de 1989) (VV. AA, 2001, pp. 270-273); y, cerrando el siglo XVIII, encontramos la ya plenamente neoclásica del Cristo de la Defensa de Jerez de la Frontera, realizada en 1795 por el Escultor de Cámara José Esteve Bonet.

EL SOL Y LA LUNA. LA TUMBA DE ADÁN

Los Sinópticos (Mateo [27, 45] Marcos [15, 33] y Lucas [23, 44]) relatan que entre la sexta y la novena hora (desde las doce del mediodía hasta las tres de la tarde, hora de la muerte de Cristo) el sol se oscureció y las tinieblas se apoderaron de la tierra, palabras que se han querido interpretar como un eclipse, fenómeno donde se dan cita los dos astros. No obstante, a lo largo de la historia esta presencia astronómica ha tenido múltiples interpretaciones, dadas las lacónicas palabras del Evangelio (Labrador González, 2004, pp. 73-92). La manera de resolver el tema en los crucificados escultóricos procesionales, ha consistido en situar una colgadura en el “patíbulum” tras la cruz, en la cual, y a izquierda y derecha, aparecen el sol y la luna. Ya hemos citado al Cristo de la Expiración de Jerez de la Frontera, que por-

ta su distintiva “Vela”. Otro ejemplo en el Cristo de Remedio de Ánimas de Córdoba, obra anónima del XVII de claras connotaciones simbólicas, pues además de los citados astros en la colgadura, aparece al pie de la cruz la calavera de Adán. La literatura medieval, para cerrar el círculo de la Redención de Cristo sobre la humanidad, había considerado que bajo el calvario se encontraba el sepulcro del Primer Hombre creado por Dios, de ahí que tras el cataclismo que es narrado por (Mateo 27, 51) la calavera del patriarca quedara desenterrada a los pies de la cruz (Rodríguez Peinado, 2010, pp. 29-40). Pese a que durante la Contrarreforma se cuestionó esta figuración, la tradición era tal que se siguió representando.

El Descendimiento

Las lacónicas palabras de los cuatro Evangelistas y de los apócrifos sobre el momento del Descendimiento no fueron obstáculo para que encontrara, con el tiempo, una extraordinaria difusión en la Historia del Arte. Su aparición y posterior desarrollo es tardío, pues no aparece en el arte cristiano hasta el siglo IX, al ser un episodio narrativo sin la importancia litúrgica o devocional de otros (Rodríguez Peinado, 2011, pp. 29-37). Sin embargo, como en otras muchas ocasiones, la Edad Media lo fue enriqueciendo con elementos de la literatura mística y de las ceremonias paralitúrgicas del Descendimiento y Entierro de Cristo (estas últimas complejas de fechar con exactitud, habiendo indicios de su celebración ya durante el Románico, con cristos articulados). La formulación estética de este tipo de imágenes se dio en la región de la Toscana en el siglo XIV. En el caso español merecen ser destacados el segoviano Cristo de los Gascones, venerado de la iglesia de San Justo de Segovia, talla románica ideada como inmóvil y que posteriormente fue articulada, o los célebres de Ourense o Burgos (Martínez Martínez, 2003-2004, pp. 207-246), del siglo XIV, en este caso se ha vuelto a retomar la ceremonia del descendimiento con una réplica exacta del original. Si bien el paso del tiempo ha hecho que muchas de estas ceremonias desaparecieran, serían el germen para la aparición de nuevas imágenes estáticas y pasos de escenas pasionales. Retornando al proceso configurativo medieval de la iconografía del Descendimiento, la jerarquía marcaría que Nicomedo permanezca en un segundo plano y José de Arimatea reciba el cuerpo de Jesús, privilegio que perdería con el tiempo en favor de la Virgen María, acompañada por San Juan y la Magdalena. Durante el barroco, y por influencia de la trascendental pintura de Daniele da Volterra de la Iglesia de la Trinitá del Monte de Roma, se ampliarán en número de personajes que ayudan a bajar el cuerpo, la cruz alcanza su mayor altura por lo que el desarrollo de las escaleras es más importante, y la frontalidad anterior del tema queda rota con la introducción de potentes diagonales, tal como lo representó Gregorio Fernández para Valladolid, como veremos.

Figura 13
Anónimo. Cristo de la Vega. Copia del siglo XIX.
Ermita del Cristo de la Vega. Toledo

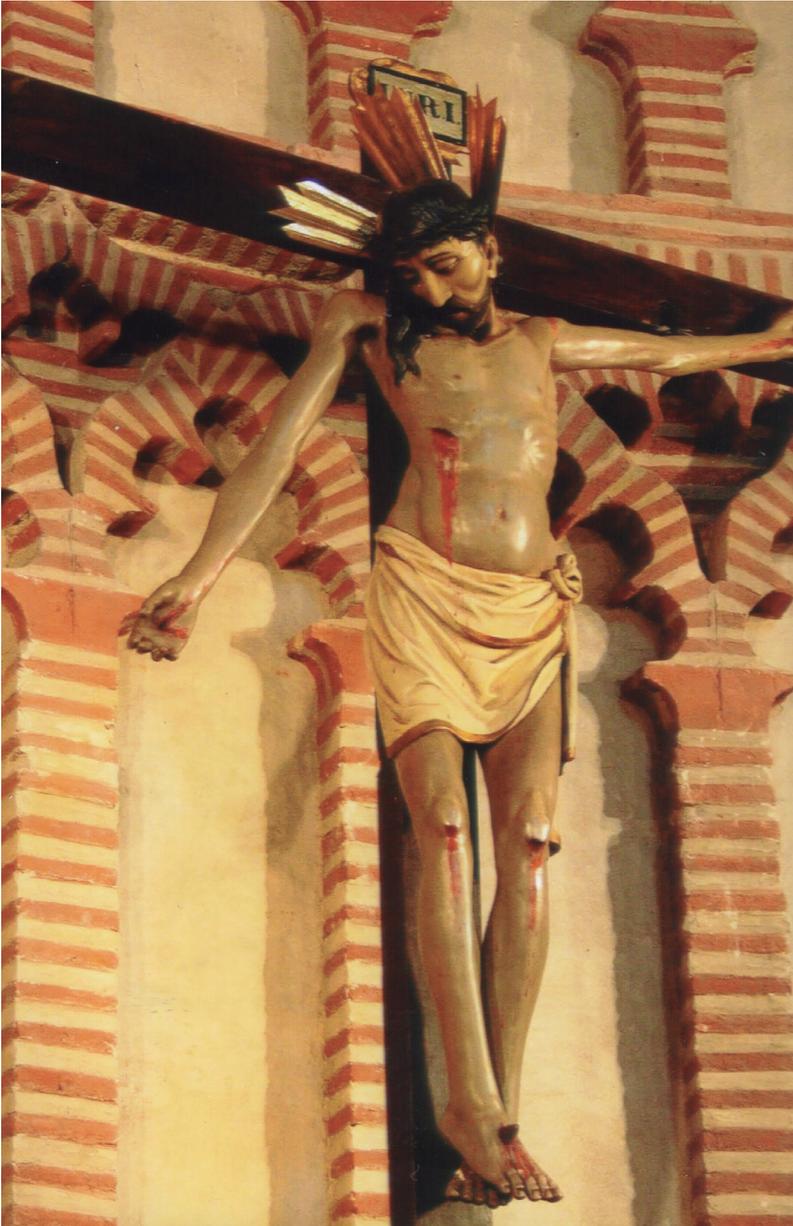


Foto: <http://lugaressacros.blogspot.com/>

Desde el punto de vista de la iconografía procesional podemos definir distintas escenas que comprenderían desde los preparativos del Descendimiento hasta que María recoge a Cristo entre sus brazos. Imponente en este sentido sería el misterio barroco de las Tres Necesidades sevillano (María precisó escaleras para bajar a Jesús, un sudario para envolverlo y un sepulcro para enterrarlo), un Calvario completo, con la presencia de José de Arimatea y Nicodemo en la trasera de Cristo a punto de colocar las escaleras que portan, sobre la cruz. Un momento siguiente en la narración sería con Jesús aún clavado, empezando a colocar el sudario para bajarlo, como se ve en el Santísimo Cristo de las Cinco Llagas de la sevillana hermandad de la Trinidad, obra de Luis Álvarez Duarte (2002), o en el misterio que preside el Cristo del Amor en Vélez-Málaga, de Manuel Hernández León realizado entre 1993 y 2004. El celeberrimo conjunto que la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid encargó a Gregorio Fernández entregado en 1624, en esencia se aproximaría más al desclavamiento (Cristo aún mantiene los pies clavados en la cruz) que al Descendimiento propiamente dicho. El popular conjunto presenta a una singular Virgen María (no desmayada, pero sí sentada en el suelo con las manos alzadas esperando el cuerpo de su Hijo, contradiciendo el Stabat Mater cotrarreformista) que muestra que la jerarquía eclesiástica se mostró benévola con algunos detalles en aras de una mayor emotividad. Que el paso de Fernández dio una pauta a seguir en la castilla del XVII, se entiende cuando, en 1663, es replicado por Francisco Díaz de Tudanca para Medina de Rioseco (García Chico, 1941, pp. 302-305). Llegando al Descendimiento propiamente dicho, donde Cristo ya pende del sudario, encontramos el conjunto sevillano de la Quinta Angustia, obra salida del taller de Pedro Roldan hacia 1659, o los de Luis Marco Pérez para Ciudad Real y Cuenca, realizados en 1944 y 1945, respectivamente. Es de destacar también la importante influencia que ha ejercido en los escultores españoles, sobre todo desde finales del siglo XIX, el óleo del Descendimiento del Tríptico de los arcabuceros de Rubens para la catedral de Amberes, que gozó de una extraordinaria difusión a través de la estampa y que es seguido casi literalmente en el conjunto procesional de Pamplona entregado en 1906 por la empresa Castellanas de Barcelona y atribuido al escultor Miguel Castellanas Escolá, y en el realizado por Miguel Ángel Casañ en 1954 para Gandía. No obstante, las sugestiones rubenianas son más amplias, así en los pasos de Teruel, comprado en 1948, y Astorga, obra de José Romero Tema de 1923, los cuales tienen como referencia el cuadro del Descendimiento del Museo del Hermitage. Una vez bajado de la cruz podemos encontrar dos variantes: o Cristo es depositado en el suelo (El Descendido de Cuenca, obra de Vicente Marín Mohorte de 1986), o es llevado por sus discípulos a los brazos de su Madre, momento que representó el escultor Víctor de los Ríos en 1945 para León y después, entre 1960 y 1964, para Jaén. Entre el

Descendimiento y la Piedad estaría el paso vallisoletano denominado Cristo de la Cruz a María, compuesto por las imágenes de Jesús, Nicodemo y José de Arimatea (el cuerpo es de osé Antonio Saavedra, 1995) que en origen formaron parte del Entierro de Cristo de la cofradía de la Piedad, obra de Antonio de Ribera y Francisco Fermín, terminado hacia 1642.

Figura 14

José Lonjos. Cristo de Carrizo. 2009. Carrizo de la Ribera (León)



Foto: León Ocio.

Figura 15
Gregorio Fernández. Descendimiento. 1624. Iglesia de la Vera Cruz, Valladolid



Foto: Arte en Valladolid, Javier Baladrón.

La Piedad

La imagen patética y emotiva de Virgen de la Piedad responde a la sensibilidad mística que surgió a principios del siglo XIV en centro Europa, y que quedaron poéticamente trascritas en las meditaciones del Pseudo Buenaventura, las Efusiones de Enrique de Berg o las Meditaciones de Santa Brígida de Suecia (“Lo recibí sobre mis rodillas como un leproso”) (Santa Brígida de Suecia, Libro 1. Capítulo 10). En Alemania, donde surgió el tema en los claustros conventuales femeninos, los ejemplos más antiguos conservados son conocidos como “Vesperbilden” y se ubicaban en capillas concretas de estos lugares, adaptadas por su forma recoleta y poca iluminación a la oración y meditación (Gabardón de la Banda, 2005, pp. 23-178). El tema poco a poco se fue extendiendo por toda Europa, llegando importantes obras a España durante el siglo XV, que a su vez fueron imitadas por nuestros artistas ayudando así a la popularización definitiva del tema, sobre todo durante el reinado de los Reyes Católicos (durante el que tanto Cisneros como la Reina promovieron la devoción de la Quinta Angustia). A Italia también llegó este modelo, conocido como “Pietà”, con obras clave (Miguel Ángel). En todos estos casos la imagen de María aguantaba todo el peso del cadáver de su Hijo sobre sus rodillas (aunque, con el paso del tiempo, la rigidez inicial fue cambiando hasta acomodarse algo más a la figura de su Madre) y dominaba la composición una simetría triangular, como se ven en la soberbia piedad de Medina de Rioseco de claros ecos flamencos, realizada a finales del siglo XV, o ya en el siglo XVI en las imágenes de la Virgen de las Angustias de Medina del Campo de 1567, asignable al círculo de Juan Picardo, y de la piedad de Tordesillas, realizada por Adrián Álvarez en 1589. Aunque el modelo pervivió durante el barroco, surge con fuerza una nueva iconografía de la Piedad en aras de un mayor naturalismo: el cuerpo inerte de su Hijo descansa parcialmente sobre el suelo, con sólo el tórax o los brazos apoyados en María, según un esquema asimétrico fraguado en talleres italianos y flamencos, el cual llegaría a España, encontrando gran predicamento entre los pintores. En Castilla fue el escultor Gregorio Fernández el encargado de implantarlo a través de sus numerosas imágenes de la Piedad, si bien bebiendo de modelos anteriores de Juan de Juni y Francisco de Rincón. Tal es el caso de la Piedad de su cofradía de Valladolid (h. 1625), obra en origen no procesional. Ya en el XVIII este mismo modelo asimétrico fue elegido por Francisco Salzillo para la Virgen de las Angustias de los servitas murcianos, y aún en el XIX por Ramón Álvarez en las Angustias de Zamora. No obstante, a finales del XVII, se aprecia una reactivación del modelo más antiguo de perfiles triangulares, que nunca llegó a desaparecer, como muestran la Virgen de las Angustias de Juan de Mesa para Córdoba; la Piedad de la Catedral de Jaén atribuida a José de Mora; la de Luis Salvador Carmona para la Catedral de Salamanca (de ecos miguelangelescos) realizada en 1752; la advocada Virgen de la

Alhambra, de Torcuato Ruiz del Peral, del siglo XVIII; la ya neoclásica de Francisco Gutiérrez en la Catedral de Tarazona; etc.

Figura 16

Pedro de Mena (atrib). Nuestra Señora de la Soledad. Siglo XVII.
Parroquia de Ntra. Sra. De los Remedios, Cabra (Córdoba)



Foto: Manuel Roldan.

Hay otros conjuntos en los que la imagen de María con su Hijo en brazos conforma un misterio más elaborado, con mayor cantidad de figuras. En algunos casos como el grupo de la Piedad de Gregorio Fernández del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (actualmente no procesionado), el grupo central se completaba con los Dos Ladrones, además de San Juan y la Magdalena (actualmente formando paso independiente y conservadas aún en la Iglesia de las Angustias de Valladolid). En otras ocasiones el grupo es mucho más numeroso y evocan las antiguas Lamentaciones del arte medieval, sobre la Piedra de la Unción. Así al pie de la cruz encontramos a la Virgen San Juan, los Santos Varones y las tres Marías en el grupo de La Mortaja de su hermandad sevillana (Jesús de Cristóbal Pérez, 1677, resto de imágenes anónimas del siglo XVIII) y el paso de El Descendido de Zamora ópera prima de Mariano Benlliure. En otras ocasiones la compañía de María queda reducida al Discípulo amado y la magdalena, como el paso de la Quinta Angustia de Utrera, (Virgen de la Piedad, anónima del siglo XVII, resto de imágenes de Juan Ventura, 2005)

María al pie de la Cruz

Tras ser retirado el cuerpo para ser enterrado, la imaginación popular visualizó a María en la soledad del Calvario, junto a la cruz de la cual aún pende un sudario (Labarga, 2005, pp. 371-433). Iconográficamente podemos encontrar hasta tres grandes tipologías, ya encontremos a María, en pie, arrodillada o sentada. Sin duda es la primera la más extendida en la imaginería, encontrando a su vez distintas variables de la misma. La más generalizada, de estas variables, es aquella en que la Virgen aparece sola mirando al frente dejando la cruz a su espalda, encontrándonos ejemplos tanto en solitario, Virgen de la Soledad de Cabra (atribuida a Pedro de Mena) o acompañada de San Juan, en la Virgen de la Aurora de Baeza (Virgen, Juan Antonio Sánchez Sáenz, 1982 y San Juan, Manuel Hernández León, 1988) o de la Magdalena, Virgen de la Soledad de Úbeda (Virgen y Magdalena, Amadeo Ruiz Olmos, 1943). En una segunda variable, vemos a María, que abatida, apoya su espalda sobre la cruz, tal es el caso de la Virgen de la Soledad de Ávila (Eduardo Capa Sacristán, 1958) y la Virgen la Soledad al pie de la cruz de Segovia (Aniceto Marinas, 1930). En una tercera vemos María en pie abrazando la cruz, como las imágenes de la Virgen de la Amargura de José Zamorano para Hellín (1950) y Albacete (1960). Finalmente encontramos aquellas que dando la espalda al fiel contemplan desconsoladas la cruz, como la imagen, completamente de talla, de la Soledad Medina de Rioseco (Dionisio Pastor Valsero, principios del siglo XX), la Virgen de la Consolación y Correa de Huelva (Joaquín Gómez del Castillo, 1940) y la Soledad y de la Cruz de Cuenca (Luis Marco Pérez, 1942). Una segunda tipología es aquella que

muestra a la virgen arrodillada al pie de la cruz, como la virgen de la soledad del calvario de Granada (José de Mora, 1671), La imagen de María al Pie de la Cruz de Viveiro (Modesto Quilis, 1908), o la virgen de la Amargura murciana (Juan González Moreno, 1946). Finalmente, otra tercera tipología es aquella donde encontramos a María sentada al pie de la cruz donde el mejor exponente es la Virgen de las Angustias de Valladolid (Juan de Juni, hacia 1561), o más recientemente la de la misma advocación en Cieza (Francisco Romero Zafra, 2009).

El retorno del Calvario

Una vez iniciado el traslado del cuerpo de Cristo hacia el sepulcro, la comitiva que acompañaba a María se dispone a abandonar el Calvario donde aún se alza la cruz. Al ser una escena narrativa, que además es puente entre otros acontecimientos de mayor trascendencia, apenas se refleja en los Evangelios (Lucas 23, 55-56) y su representación suele ser poco corriente. La cofradía de San Magín de Tarragona procesiona desde 1941 un paso de Juan Salvador Voltas con esta escenificación: únicamente la Virgen con San Juan, pues las imágenes de María Magdalena y María Cleofás se añadieron en 1944. Pasos similares se encuentran, entre otros lugares, en Ciudad Real y Cartagena, ciudad ésta en que la cofradía de los Californios procesionaba desde 1957 una “Vuelta del Calvario” compuesta con las imágenes de la Virgen del Mayor Dolor y San Juan al pie de la cruz (ambas de Benlliure) hasta que dejaron de salir formando grupo al hacer Sánchez Lozano el actual entre 1968 y 1970, formado por una Virgen (que evoca en sus rasgos a la desaparecida del Primer Dolor de Salzillo), un San Juan (copia del titular de Benlliure), una Magdalena y una imagen de María de Cleofás. El conjunto de la Cofradía de la Soledad de Ciudad Real añade a Santa María Salomé.

Entierro y Sepultura de Cristo

Traslado al Sepulcro y Entierro

Aunque de manera sumaria, todos los evangelistas trataron el entierro de Jesús (Mateo 27, 57-61; Marcos 15, 42-47; Lucas 25, 50-55 y Juan, 19, 38-42). José de Arimatea, que había conseguido permiso para retirar el cuerpo de Cristo, lo envolvió en un sudario y lo depositó en un sepulcro nuevo que poseía en un jardín de su propiedad. En ningún Evangelio se citan las presencias de la Virgen y de San Juan, y a Nicodemo solo lo menciona Juan. Pero, como en otros casos, la Edad Media fue desarrollando las distintas escenas que forman el ciclo narrativo, gracias a la influencia del teatro de los misterios y, sobre todo, desde la fundación de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén (Valero de Bernabé, y de Eugenio, 2001, pp. 121-170).

Según la tradición hebrea, el cuerpo de Cristo debió ser embalsamado antes de ser depositado en el sepulcro. El arte de Occidente, siguiendo la tradición bizantina, represento hasta el siglo XIII la unción de su cadáver sobre una losa, que aún se venera en la entrada de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, siendo sustituida a partir de entonces por un sarcófago. El misterio de la Sagrada Mortaja de la cofradía malagueña del Monte Calvario (Cristo, Antonio Eslava Rubio, 1970; Virgen de Fe y Consuelo, atribuida a Antonio Asensio de la Cerda, 1770-1771; María Cleofás, Juan Ventura, 1980; María Salome y los Santos Varones; Juan Manuel García Palomo, y María Magdalena, siglo XIX) evoca claramente este acontecimiento, si bien la altura de la piedra, que adopta la forma de un sepulcro clásico donde se encuentra yacente Jesús, sugiere también la losa del interior del sepulcro.

Como ocurrió con el Descendimiento, el traslado al Sepulcro, al ser una escena narrativa, es de desarrollo tardío: fue durante el Renacimiento cuando se configuraron definitivamente las distintas variables, ya se traslade a Jesús en un sudario, una camilla, una piedra o sobre una losa. Sin embargo, estos grupos no fueron habituales en la imaginería pasionista durante siglos, prefiriendo la figura aislada del yacente, de ahí que su popularización sea un acontecimiento relativamente moderno, del siglo XX. No obstante, la cofradía de la Piedad de Valladolid ya contó en el siglo XVII con un conjunto procesional que fusionaba el Traslado con el Entierro de Jesús, hoy totalmente transformada su iconografía en el ya citado conjunto de “Cristo de la Cruz a María”. El grupo fue encargado en 1641 a los escultores Antonio de Ribera y Francisco Fermín, discípulo de Fernández, y gracias a la escritura contractual sabemos que estaba formado por José de Arimatea y Nicodemo, que llevaban el cuerpo del Salvador en un sudario, acompañados por la Virgen San Juan y la Magdalena, mientras una séptima figura de un criado quitaba la piedra del sepulcro con una palanca (VV. AA, 2000, pp. 93-97).

Zamora cuenta desde 1901 con un monumental traslado obra de José María Garros, que a falta de modelos patrios se inspira en El Entierro de Cristo del italiano Antonio Ciseri (1821-1891). De claras evocaciones al conjunto zamorano, encontramos el paso de la Conducción al Sepulcro del escultor gallego José Juan (Ramón Teijelo, 2012, pp. 133-140) para Ponferrada (1948-1949). Interesante por las múltiples sugerencias posteriores que ha traído (Traslados al Sepulcro de las Hermandades de Jerez-Antonio Eslava Rubio, 1966-1969- y de Almería-Juan Manuel Miñarro, 1999 al 2008) es el monumental misterio del Traslado al Sepulcro de la hermandad Sevillana de Santa Marta, concebido por Luis Ortega Bru en 1953, donde destaca la presencia de la titular de la cofradía Santa Marta (Sebastián Santos Rojas, 1950), asistente al traslado como amiga también de Jesús. El cuerpo

inerte del Cristo de la Caridad es llevado en un sudario por José de Arimatea y Nicodemo, mientras a los lados aparecen arrodilladas María Magdalena y María Salomé, en un segundo plano y a modo de bisagra con el grupo de San Juan y las Virgen de las Penas (Sebastián Santos Rojas, 1957) al fondo, aparece María Cleofás y la citada Santa Marta. Singular por la fuente de inspiración es *El Traslado al Santo Sepulcro*, realizado en 1961 por el colaborador de Benlliure, Juan García Yúdez, quien prácticamente replica el grupo funerario del Entierro de Canalejas de Benlliure, en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid.

Llegados al sepulcro, aconteció el Enterramiento. La manera de representar esta sepultura en los conjuntos del Entierro de varias figuras dista mucho de una tumba hebrea del siglo I excavada en la roca, reduciéndose a una losa de piedra más o menos elevada donde es depositado el cuerpo de Cristo, que también viene a recordar una sepultura tradicional. Tenemos constancia de que ya en el siglo XVIII existía en Tarragona un paso de este tema realizado hacia 1713 por Isidro Espinal y que, según las confusas noticias, o bien fue sustituido o modificado entre 1820 y 1839 por Vicente Roig. Lo cierto es que el actual es obra de Salvador Martorell, iniciado en 1942, y vino a sustituir al anterior perdido durante la guerra. Las imágenes vestideras muestran la peculiaridad de representar la escena apaisada en lugar de longitudinal. Obra cumbre de la imaginería española es el Entierro de Cristo que Enrique Pérez Comendador hizo entre 1948 y 1951 para Santander. Comendador se autorretrató en José de Arimatea, retrató a su esposa, Magdalena Leroux, en María Cleofás y a un discípulo suyo en San Juan. Además del perfecto estudio compositivo, destaca la calidad de los materiales (pino sueco de cien años de antigüedad, oro batido de Florencia, además de marfil y carey para los ojos) (Hernández Díaz, 1993, p. 102). Quizá sea el escultor murciano Juan González Moreno, el que más veces tuvo la oportunidad de interpretar el tema del entierro, hasta un total de tres. En la primera, el grupo realizado en 1941 para Murcia, encargado tras triunfar en un concurso a nivel nacional convocado por la cofradía, representa el momento en el que Cristo es depositado en la losa del sepulcro por José de Arimatea y Nicodemo, en presencia de la Virgen María, San Juan y María Magdalena. En la segunda, para Albacete (1945), situó a cuatro figuras, eliminando los Santos Varones. El tercero y culminación, Santo Entierro para la cofradía marraja de Cartagena (1959), rescató el número del paso murciano aportando una novedad clave en la composición (Cristo como eje compositivo) y otra en la armonización de influencias de Salzillo, Gregorio Fernández, Miguel Ángel y Donatello. Más reciente es el Santo Entierro de Carmona (Francisco Buiza, 1972-1975), que evoca claramente el modelo sevillano de Santa Marta, aunque más simplificado al colocar tan solo a los Santos Varones depositando a Cristo en

el sepulcro, a la Virgen de la Soledad de pie, y la Magdalena arrodillada a los pies del Señor (Martínez Leal, 2000, pp. 146, 243-244, 247).

Cristo Yacente

Como ha ocurrido con otras representaciones, los grupos de misterio de La Mortaja, del Traslado o del Entierro fueron reducidos en la imaginería tradicional a una única figura escultórica, la del Yacente, que, acompañado por la Virgen María (a veces, incluso, con San Juan o la Magdalena) en otro paso, escenificaba procesionalmente el entierro de Cristo en la tarde del Viernes Santo, en la que (y con un alto contenido antropológico, como si de un importante vecino se tratara) era acompañado y alumbrado por los fieles. Como hemos apuntado en el Descendimiento, la tradición de los Yacentes procede de los Crucificados articulados, que eran descendidos y depositados en una urna, tipología que arrancarían en el Románico y llegaría hasta el siglo XVII (Fernández Muñoz, 2017, 893-918). Destacable en este sentido es destacable el Yacente articulado de las clarisas de Palencia, fechable en el siglo XIV, cubierto completamente de piel, con implantes naturales de uñas de asta de vacuno, y cabello natural, considerado un verdadero cadáver en época gótica, cuando la frontera entre el simulacro y la realidad se empezaba a diluir. Los Yacentes en posición de decúbito supino sin articular comenzaron a surgir a finales de la Edad Media. Destacable, aunque no procesional, es el “Cristo de las Aguas” de la iglesia jerezana de San Dionisio, perteneciente al círculo de Pedro Millán, escultor activo en Sevilla entre 1587 y 1697, y también el Yacente del monasterio de Guadalupe en Cáceres, atribuido a Egas Cueman a finales del XV. De similar cronología es el yacente de Lebrija, si bien se trata de un Crucificado adaptado. A lo largo del siglo XVI coexistieron las imágenes articuladas con las rígidas, sin bien estas últimas seguían siendo poco habituales a principios del siglo XVI, de aquí la singularidad del Cristo del Sepulcro de Medina del Campo atribuido al Maestro de Covarrubias, o el conservado en la iglesia de la Magdalena de Valladolid, obra que ha sido puntualmente procesionada en el siglo XX. Según vaya avanzando el siglo XVI, la iconografía del Yacente se irá consolidando y popularizándose por toda España. En Murcia encontramos al titular de la cofradía del Yacente, obra atribuida a Diego de Ayala, que la realizó en 1570. Sin embargo, sería en Castilla donde el tema florecería con mayor fuerza. Además del Yacente del grupo del Entierro de Cristo de Juan de Juni, del Museo Nacional de Escultura, encontramos la imagen del convento de Santa Isabel de Valladolid, atribuida a Alonso Berruguete y con reciente uso procesional, o el de Medina del Campo de finales del XVI atribuido a Sebastián Ducete, de hercúlea anatomía y claras evocaciones junescas, que servirán de base a la consolidación definitiva

del tema en los Yacentes de Gregorio Fernández. Obra singular, aunque con antecedentes en Europa (sobre todo en Inglaterra con los “Eastern Sepulchre”), es el Yacente Eucarístico atribuido a Gaspar Becerra del convento madrileño de las Descalzas Reales y que protagoniza una sentida procesión claustral en la tarde del Viernes Santo. Por especial privilegio, en la llaga del costado se crea un espacio para poder colocar el viril durante la procesión y para la posterior adoración en la iglesia, de tal suerte de además de sacramentar el cuerpo inerte de Cristo, la imagen se transforma en una custodia, dejando de venerarse una imagen, para adorar directamente a Jesús presente en la Eucaristía. Los Yacentes Eucarísticos hicieron fortuna para una devoción monástica y conventual, alejada de los cultos externos de las cofradías. Así el yacente de San Pablo de Valladolid atribuido a Gregorio Fernández, hacia 1609, que protagonizó durante el Barroco una recoleta procesión semi claustral (llegaba a salir a la plaza del atrio de la iglesia), si bien entre 1995 y 2007 volvió efímeramente a las calles. Otros ejemplos, son el de Pedro de Ávila realizado en 1698, conservado en la iglesia de la cofradía de Jesús Nazareno de Valladolid, procesionado en alguna ocasión durante el siglo XX, o el Yacente de la cofradía del Santo Entierro de Badajoz obra del escultor pacense Francisco Ruiz Amador, tallada en el siglo XVIII.

El Barroco marcará escuela en Castilla con Gregorio Fernández, que definirá definitivamente el prototipo iconográfico a seguir, extendido por sus oficiales y seguidores durante toda la centuria (Colón Mendoza, 2015). De la nutrida nómina de Yacentes que salieron de las gubias de Gregorio Fernández, ninguno, salvo el ya citado de San Pablo, tenía como fin ser procesionado, pues eran más bien objetos de arte y culto donados a sus fundaciones por los poderosos como rasgo de distinción, si bien actualmente algunos de ellos han adquirido esta función, como son el Cristo del Pardo, el de la Catedral de Segovia, y el de la iglesia vallisoletana de San Miguel. El primero constituye el prototipo de Yacente de Fernández: Cristo colocado sobre sudario de pliegues amplios y angulosos, reposa su cabeza sobre una almohada blanca adornada imitando bordados; la cabeza, girada a la derecha, deja ver dientes y ojos al entreabrir labios y párpados; la barba en bífida y el cabello de mechones rizados se extienden por el soporte en que el policromador ha añadido otros finos mechones; el modelado del cuerpo, de gran clasicismo, demuestra los conocimientos anatómicos del escultor al mostrarlo agotado; el paño de pureza lo cubre, pero dejando el cuerpo abierto al mostrar la pierna derecha entera; los brazos se extienden sobre el sudario, con las manos, de gran verismo, llagadas y con postizos en las uñas; se ayuda del corcho en los coágulos de sangre, acentuando la policromía el verismo. Como el resto de sus Yacentes, tiene un marcado punto de vista en su lateral derecho, único posible en las urnas donde

Figura 17
Nicolás de Bussy. El Triunfo de la Cruz "La Diablesa". 1695.
Museo Arqueológico San Juan de Dios, Orihuela (Alicante)



Foto: Guy Maskall

iría colocado en origen. Sin bien el de Segovia sigue al modelo de El Pardo, el de la iglesia de San Miguel se aparta de todos ellos, al prescindir de sudario, rompiendo la marcada concepción de altorrelieve, y realizando una obra totalmente tallada en bulto redondo. La estela de Fernández, se dejó sentir profundamente en todo el norte peninsular: de su taller salió el titular de la cofradía del Santo Entierro de Valladolid, imagen custodiada en el convento de San Joaquín y Santa Ana, y de su discípulo Francisco Fermín es la imagen de la cofradía zamorana de Jesús Yacente. Madrid tampoco fue ajeno a este tema, destacando la figura del escultor Juan Sánchez Barba, que bien se puede decir que se especializó en este tipo de temas. De sus gubias conservamos tres Yacentes, si bien únicamente el de Navalcarnero (1652) tiene carácter procesional.

En la Andalucía barroca también se cultivó el tema, aunque con menor intensidad que en Castilla y, salvo excepciones, prefiriendo imágenes de Cristo de bulto redondo y exentas. Ancladas aún en planteamientos tardo manieristas encontramos las imágenes de los Yacentes de Marchena, obra atribuida a Jerónimo Hernández, hacia 1575, y que en origen pudo ser un Jesús del Descendimiento, y de Priego de Córdoba (atribuida a Pablo de Rojas, fechable entre 1600 y 1610) que muestra a Jesús tendido sobre un sudario labrado. Obra plenamente barroca es el de la Hermandad Sevillana del Santo Entierro, atribuido con seguridad a Juan de Mesa y fechado hacia 1619, talla en la que la escultura no forma parte conjunta con el lecho, sino que reclina su cabeza sobre una almohada, mostrando un cuerpo rígido con las piernas recogidas por la forzada postura que conservó en la cruz. De un barroco más atemperado y que anuncia la gracia dieciochesca, es la imagen de Puerto Real, atribuida con verosimilitud a Luisa Roldán, “La Roldana”, de cuyas manos salió la Virgen de la Soledad titular mariana de la cofradía.

El siglo XVIII mantuvo la inercia barroca del siglo anterior, la cual se vería frenada paulatinamente, con el avance de las formas neoclásicas. De principios, es el ya citado Yacente de Badajoz. Más avanzados cronológicamente son los de Cabra (realizado en papelón por el granadino Cecilio Trujillo en 1773) y de San Fernando (del escultor del Arsenal de la Carraca José Tomás de Cirartegui, quien lo talló 1794). En ocasiones se modificó una imagen anterior, como sucedió en Cádiz con la obra de Villegas de 1624, al que se le incorporó una cabeza de tradición genovesa del siglo XVIII para adecuarla a los gustos estéticos del momento.

En el siglo XIX, con las imágenes anteriores consolidadas devocionalmente, no fue un tema frecuente. El Yacente de El Paso de la isla de La Palma (del escultor Aurelio Carmona) muestra a Jesús amortajado, como si de una momia se tratase. El de Pamplona, obra del barcelonés Agapito Vallmitjana en 1885, viene a recrear

su yacente de mármol, conservado en el Museo del Prado. Aurelio de la Iglesia hizo uno para Zamora (1897) inspirándose en el cadáver de un ahogado que estaba en el Hospital San Carlos de Madrid, y que acabó siendo sustituido por la imagen actual de Álvarez Duarte en 2001 por no gustar, sobre todo, el prominente pecho.

Tras los destrozos patrimoniales durante la década de los treinta del siglo XX, los imagineros tuvieron que dar respuesta a la enorme demanda de las cofradías que querían ver subsanada la pérdida de su imagen titular lo antes posible. Sin embargo, en muchas ocasiones se prefirió las imágenes de serie de Olot, que fueron sustituidas por otras de mayor calidad según avanzaba el siglo. Entre los escultores que trabajaron el tema del yacente destacan: Castillo Lastrucci (Yacentes de Sierra de Yeguas 1941 y Daimiel 1942), Sánchez Lozano (Yacente de Mula, 1948), Francisco Palma Burgos (Campillos 1948 y Úbeda 1964) Sebastián Santos Rojas (Jodar, 1964), y en fechas más recientes Francisco Buiza (Coria del Rio, 1972) o José Antonio Navarro Arteaga (Umbrete, 1994). No obstante, otros, si bien influenciados por cierto espíritu barroco, buscaron nuevos caminos expresivos: Mariano Benlliure (Hellín, 1942, Ontinyent, 1942 y Crevillent, 1946) José Capuz (Cartagena, 1926) donde está patente la huella de Gregorio Fernández con una variable al elevar la cabeza y el torso, Jacinto Higuera (Yacente de la Vida eterna de Madrid, 1941), José Planes Peñalver (Yacente de la Buena Muerte de Lorca, 1945), Luis Ortega Bru (Puebla de los Infantes, 1954) o Constantino Unghetti (Jaén, 1959).

El siglo XXI ha incorporado el “hiperrealismo” a las representaciones del Yacente de mano de las investigaciones multidisciplinares (tecnológicas, científicas y médicas) del profesor Juan Manuel Miñarro en la Sábana Santa de Turín, que dio origen a la exposición “El Hombre de la Síndone” en que fue presentado un Yacente que ha venido a encabezar toda una iconografía cristífera sindónica por parte del escultor, como el de Fuente Palmera realizado en 2015 o el crucificado de la Universidad de Córdoba, de 2010.

El Santo Sepulcro

Con Jesús muerto en la soledad del sepulcro, queda configurado un misterio con hasta tres variables: paso de la Urna, que evoca claramente el concepto de sarcófago como elemento preservador y protector de algo sagrado permitiendo su contemplación y veneración; de Catafalco; y de forma de cama. El primer grupo es el más extendido por toda la geografía española, con urnas sencillas o realmente complejas, en materiales tanto austeros como ricos y en todos los estilos artísticos, desde el barroco hasta los “neos” de los siglos XX y XXI. De un trabajo escultórico singular es el paso del Sepulcro de Valladolid, pues en torno a una urna

de madera de marcados perfiles clásicos se configura todo un paso de misterio con dos ángeles a los pies y en la cabecera y cuatro soldados dormidos en las esquinas, lo que le ha dado el sobrenombre de “Los Durmientes”; como en otros casos, el grupo fue copiado para Medina de Rioseco. También de gran interés escultórico es la urna rococó de Sahagún: recoge a un Cristo articulado, y presenta un basamento con los Evangelistas en medallones y cuatro angelitos en las esquinas. Otras veces son las figuras angélicas las que portan la urna sepulcral, como en el conjunto de Fernando Ortiz para Málaga (destruido) (Romero Torres, 2011, p. 104) o los de Antequera (Miguel María de Carbajal) y Lucena. Los ángeles fueron de nuevo protagonistas en el desaparecido paso del Sepulcro de Murcia que Juan Dorado Brisa realizó en 1896 con una atrevida y teatral composición, inspirada en el mausoleo de Gayarre de Mariano Benlliure, y conocido además de por fotografías por la copia realizada para Crevillent en 1925 por Carlos Rodríguez, única conservada tras la Guerra Civil. En otras ocasiones son los materiales nobles los que marcan la diferencia. Muy destacable son las urnas o sepulcros elaboradas en carey, como los de Salamanca (también procesiona, como en Valladolid, el Domingo de Resurrección abierto y vacío), Écija, Logroño o Granada entre otras, o plata como los sepulcros de Jerez de la Frontera, Cabra, San Cristóbal de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife o Cádiz. Los conjuntos en forma de catafalco son menos numerosos: encontramos ejemplos muy destacables salidos de los madrileños Talleres de Arte Granda, dirigidos por el padre Félix Granda y Buyla; el Sepulcro de Málaga diseñado por Moreno Carbonero y ejecutado en maderas nobles, bronce y plata en 1926; y el de los marrajos de Cartagena ejecutado un año después con materiales similares. Variable de los catafalcos sería el paso de Viveiro, donde Cristo reposa sobre un montículo de corcho que imita las rugosidades de la piedra del sepulcro, siendo custodiado por cuatro grandes ángeles en las esquinas portando los instrumentos de la Pasión. Caso singular es el “Cristo de la Cama” de Zaragoza, que por sí mismo forma una tercera tipología: la hermandad tenía un sepulcro a modo de cama de plata, (desaparecido cuando el Convento de San Francisco, su sede, fue volado en Los Sitios, durante la Guerra de la Independencia), que fue sustituida temporalmente por una urna de madera hasta que, en 1855, se volvió a la cama (encargo en 1855 del diseño de una nueva al escultor Antonio Palao Marco, quien la entregó en 1856). Sumamente interesante y lo que configura la imagen es el ajuar textil de la cama con almohada, sábanas y colcha bordada en 1858 en el taller de Vicente Cormano.

El Duelo y retorno del Sepulcro

El tema de El Duelo, que encierra más de antropología cultural, que, de lectura evangélica, se inspira en el rito popular de expresar el pésame a los familiares

del fallecido, tras su sepultura. El conjunto procesional de la hermandad del Santo Entierro de Sevilla representa este momento, en que San Juan, las tres Marías y los Santos varones, acuden solícitos a dar el pésame a la Virgen de Villaviciosa que preside el rito, con la Corona de Espinas en las manos. Del conjunto barroco sólo queda hoy la imagen de bastidor de la Virgen, realizada en 1693 por Antonio Cardoso de Quirós. El resto de figuras o desaparecieron o quedaron muy maltrechas, y en 1829 fueron realizadas las actuales de candelero obra de Juan de Astorga. De similar iconografía y menor número de figuras (sin Arimatea ni Nicodemo) es el paso del Duelo de Alcalá de Guadaíra, obra que Manuel Pineda Calderón realizó en distintas fases entre 1941 y 1964 y que vino a sustituir a otro anterior desaparecido en 1936 (García García, 2005, pp. 47-49, 52-55, 69-70). Singular al ser procesionado bajo palio, es el misterio del Duelo de Jerez de la Frontera, que preside la Virgen de la Piedad, rodeada por San Juan y las Tres Marías, todas ellas obras atribuidas a Ignacio López, realizadas en 1718.

Tras ser enterrado Cristo en el sepulcro y haber recibido el pésame María, se impone el regreso abandonando el sepulcro. En general es un tema poco habitual en la iconografía cristiana, siendo silenciado completamente por los evangelistas, aunque con altos valores emotivos, si bien es cierto que no se ha traducido en número de pasos. Zamora cuenta desde 1927 con uno de este tema ejecutado por el escultor Ramón Núñez. En él se representa el momento en que la Virgen y San Juan se marchan del sepulcro, donde aún queda llorosa María Magdalena acompañada de una de las Marías, mientras José se Arimatea completa la escena. Obra más reciente es el conjunto del Regreso del Sepulcro de Daimiel, obra de Luis Medina, realizada en 1994. Singular, al ser San Juan Evangelista el protagonista de la vuelta del sepulcro (María procesiona en paso independiente), es el misterio de la cofradía de la Soledad de Almería, ejecutado por el profesor Juan Manuel Miñarro entre 1997 y 2004.

Alegoría y Símbolo

Las Alegorías de la Cruz

El culto y la devoción a la Cruz de Cristo, la Vera Cruz (Verdadera Cruz), hunde sus raíces en la Alta Edad Media, teniendo su origen en la celebración de las festividades de la Invención o Descubrimiento prodigioso de la Cruz de Cristo en Jerusalén por Santa Elena, madre del emperador Constantino el Grande, y la Erección o Exaltación de la Cruz en que la Iglesia celebra la veneración a las reliquias de la Cruz de Cristo en Jerusalén, tras ser recuperada de manos de los persas por el emperador Heráclito. Por entonces la cruz ya se había convertido en objeto

de culto y símbolo de la Redención, gozando en el arte de un papel fundamental como instrumento de difusión de las tradiciones más o menos históricas sobre la Verdadera Cruz. La llegada a Europa de numerosas reliquias de la Vera Cruz (Lignum Crucis) favoreció la creación de hermandades de la Santa Cruz o de la Vera Cruz que rendían culto a las mismas. Otro empuje trascendental al culto a la Vera Cruz se lo dio la Orden Franciscana, custodia de los Santos Lugares desde el siglo XIII, al estimular la creación de hermandades. Éstas, aunque no nacieron con naturaleza penitencial, mudaron a finales del siglo XV en pasionistas, siendo en el Reino de Castilla (en Aragón fueron las de la Sangre de Cristo) las primeras cofradías de Pasión plenamente definidas. Por lo tanto, no es extraño que, canalizados por la cofradía de la Vera Cruz, surgieran los primeros pasos que representaran de manera triunfante la cruz desnuda con o sin sudario. Las cofradías de la Vera Cruz, de Zamora, Palencia, Ávila o León, aún abren el desfile procesional con su paso emblema, que en el caso de Palencia y León porta un relicario con el Lignum Crucis. Valladolid también cuenta con su paso de la cruz desnuda asociado a la Venerable Orden tercera Franciscana. Caso singular lo encontramos en la villa toledana de Ocaña, donde desde el siglo XVIII es procesionada una imagen de Santa Elena como descubridora de la Vera Cruz de Cristo en la procesión matutina del Viernes Santo. La actual imagen (1947) de candelero, fue realizada tras los destrozos de la Guerra Civil y se ajusta a la iconografía tradicional de la Santa, tocada con corona real y portando en su mano derecha una gran cruz de madera. El Paso de la Santa Cruz lucentino, antiguo emblema de la extinta Cofradía de la Vera Cruz, cuenta con una talla alegórica de la Fe, añadida en 1843.

También se encuentran pasos de la Santa Cruz en procesiones del Santo Entierro, antecedendo normalmente al de la urna. Los ejemplos son muy numerosos y variados (cruces arbóreas o planas, con sudario o sin él, con el letrado y escalera y los símbolos de la Pasión, en materiales nobles, o más realistas...). Singular por lo que de narración continua conlleva, es el caso de Lucena, donde la cruz que ha llevado el Nazareno por la mañana es entronizada en otro paso a modo triunfante para la procesión vespertina del Santo Entierro. Se trata de una interesante pieza de plata de sección hexagonal con remates neogóticos del cordobés Castillo y Costi, realizada en 1893, de la que pende un sudario blanco.

El Triunfo y la Glorificación de la Cruz, tras la Resurrección de Cristo es protagonista de muchos desfiles del Domingo de Resurrección en la región de Murcia. En ellos un ángel mancebo alza una gran cruz. Uno de los más antiguos conservados es el realizado por Clemente Cantos en 1917 para Murcia, quien porta una cruz tupida de flores.

Figura 18
Santa Elena. 1947. Iglesia de Santa María, Ocaña (Toledo)



Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Adercilla.

No obstante, respecto a las tipologías de cruces también existen singularidades. Si en los casos anteriores nos referimos a la cruz latina tradicional, en Antequera encontramos, una gran cruz de Jerusalén de plata, obra del antequerano Francisco Durán en 1775, custodiada por dos ángeles del siglo XIX, como titular de la popular Cofradía del Socorro.

Las Representaciones de la Muerte

Procesionales han sido algunas imágenes de la Muerte (Sola Antequera, 2005) personificada en un esqueleto, elemento propio de la estética barroca cuya presencia ha de ser entendida como el triunfo del Sacrificio de Cristo en la cruz sobre la muerte. Conocido es el paso del Triunfo de la Santa Cruz de la cofradía del Santo Entierro de Sevilla, obra realizada por Antonio de Quirós en 1693, si bien por los destrozos causados por la francesada fue restaurado en 1829 por Juan de Astorga. La documentación del encargo a Quirós no puede ser más gráfica: “Paso del triunfo en que va la santísima cruz sobre un monte, al pie de ella el mundo, demonio y carne, y sobre el mundo sentada la Muerte, como rendida en la mano en la mejilla, abatida con la guadaña y el rótulo “Mors Mortem Superávit” en el sudario”. La singularidad y la potencia del grupo hizo que se multiplicaran las réplicas en las cofradías del Entierro, fundamentalmente en la zona influencia sevillana (Jerez de la Frontera, Alcalá de Guadaíra, Alcalá del Río o Jerez de los Caballeros) y fuera de la misma (Zaragoza...). De idéntico mensaje triunfal, pero resuelto de manera iconográfica distinta, es el llamado Ángel de la Muerte de Huesca, realizado en 1865 por Vilador, en el que un ángel abate con la cruz que porta a la Muerte, que cae sobre una gran esfera terráquea. Su tétrico aspecto hizo que fuera retirado del culto y de la procesión en 1944 por el pánico y las supersticiones que suscitaba entre los vecinos. También próximo en su semántica iconográfica es el paso de la Exaltación de la Santa Cruz (o “Cruz de los Labradores” por el gremio que la encarga en 1693) de Orihuela, conocido por la popular “Diablesa”, obra de Nicolás de Bussy. Consta de una cruz desnuda de la que pende un sudario y que se yergue victoriosa sobre un globo terráqueo en una gloria de nubes con querubines con los Atributos de la Pasión. El peso de la cruz aplasta a un esqueleto con un reloj (La muerte) y un diablo con pechos femeninos, apoyado en un libro sosteniendo una manzana (El pecado) (Sánchez-Rojas Fenoll, 1982, pp. 105-106).

En otras ocasiones, la presencia de la muerte es heredera directa de las macabras danzas de la muerte medievales, surgidas en el contexto de la epidemia europea de la Peste Negra del siglo XIV, donde la muerte con una guadaña llama a bailar en torno a ella a personas de distinta escala social o en diferentes etapas de la vida, recordándoles que los goces mundanos tienen su fin y que todos han de

morir. Conocida en la teatralización de la danza de la muerte de Verges durante la procesión del Jueves Santo heredera de estas danzas medievales, en un claro llamamiento a la conversión. La misma significación tiene el Paso de la Muerte de Borja, conformado por un esqueleto humano, con una cartela en su derecha con la inscripción latina “Nemini Parco”, y una guadaña en su izquierda con la traducción “a ninguno perdono”. A sus pies figuran, una tiara papal y otra episcopal, una corona real y el mundo aludiendo a la concepción igualitaria de la muerte entre todos los estamentos sociales. Similar es el paso de la cercana localidad navarra de Corella, donde el actual esqueleto de madera sustituye a otro de marfil desaparecido. De idéntico origen medieval es la iconografía de la Muerte Arquera, que cruzó el Atlántico, gozando de gran predicamento en el arte colonial peruano, incluso conformando pasos procesionales, como la realizada por del fraile Baltasar Gavilán del Convento de San Agustín de Lima, que salía en la procesión del Jueves Santo (Mínguez Cornelles, 2012, pp. 149-170).

Imágenes simbólicas de la Pasión

La Contrarreforma recortó el rico simbolismo de tradición medieval, sin hacerlo desaparecer, pero sí transformándolo para un mayor entendimiento de los fieles, aplicándose fundamentalmente a los temas más cuestionados por el protestantismo (la Virgen María, los Sacramentos, la Pasión). Este tipo de iconografía en que se alegorizaba la figura de Cristo y Su Pasión suministraba nuevas lecturas muy aconsejables por las doctrinas postridentinas, donde la imagen, en palabras de San Juan de la Cruz, debía “mover la voluntad y despertar la devoción” de los fieles (San Juan de la Cruz, 1618, pp. 405-406) para lo cual no se escatimó ningún recurso plástico. Una de las primeras y más importantes creaciones fue el llamado “Cristo de la Victoria” de Serradilla, encargo de la Beata Francisca de Oviedo al escultor Domingo de Rioja, quien debía pasar a escultura un cuadro que había pintado un fraile dominico de Atocha siguiendo una visión que había experimentado. El resultado fue una obra impactante, que mostraba a Jesús abrazado a la cruz, coronado de espinas y sangrando abundantemente por las llagas y la herida del costado, pisando como triunfador de la Muerte y el Pecado, una calavera y una serpiente en una clara alegoría de su sacrificio redentorista. El tema sería una reactualización del Cristo Varón de Dolores tardomedieval, popularizado en el siglo XVI a través de las estampas de Dürero. La imagen causó verdadero impacto en Madrid, llegando a ser trasladada al Alcázar por Felipe IV, desde donde, no sin esfuerzo, fue finalmente llevada a Serradilla en 1641, extendiéndose desde entonces las copias y las réplicas por toda España, alentado por la tirada de estampas devocionales. Pese a ello no fue nunca un tema demandado por las co-

fradías para su culto público, quizá por su contenido altamente intelectualizado, de ahí que su incorporación en las procesiones sea un fenómeno actual, fruto de la revitalización de viejos temas del pasado. Ejemplos al respecto son el Cristo de la Salud de Francisco Romero Zafra en La Orotava (1998), el Cristo de la Redención de Antonio José Martínez Rodríguez en Jumilla (2007), o el sevillano Santo Varón de Dolores de la Divina Misericordia (José Manuel Bonilla Cornejo, 2003).

Madrid fue el origen de una nueva iconografía que trasladaba el mismo mensaje redentorista a través de otros medios plásticos, de la mano el escultor Manuel Pereira, quien entre 1644 y 1646 realizaría el lamentablemente desaparecido Cristo del Perdón. En él, un Cristo vivo, arrodillado sobre la esfera terrestre, mostraba los Estigmas, de los que manaba abundante sangre, gracias a la que redimió al mundo del Pecado, materializado ése en la esfera (con el Pecado Original, la Creación de Eva y la Expulsión del Paraíso). Iconográficamente la imagen deriva tanto de la citada estampa del Varón de Dolores, como de otra, también de Dürero, con en el tema de la misa de San Gregorio. Si bien en este caso tenemos constancia que fue una imagen procesional, esta no estaba canalizada por ninguna cofradía, sino por el convento dominico del Rosario en que se veneraba, produciéndose su culto público durante la Cuaresma (Sánchez Guzmán, 2008, pp. 44-46; 151-153). Sus muchas cualidades tanto artísticas como devocionales hicieron que se realizaran copias desde su creación, algunas procesionadas en la actualidad como el Cristo del Perdón de La Orotava, realizado en 1697 y atribuido a Gabriel de la Mata; el de Sotillo de la Ribera (conocido como el “Cristo de la Bola”, trabajo anónimo de segunda mitad del siglo XVII); o el de Hervás, obra anónima de finales del XVII.

En Murcia destaca otra iconografía singular, la del Cristo de la Sangre de su hermandad obra de Nicolás de Bussy en 1688 (Gómez Piñol, 2003, pp. 34-45) Jesús se encuentra clavado en la cruz únicamente por sus manos, mientras camina triunfante derramando la preciosa sangre que mana de sus llagas y que, por ser un preciado tesoro, no se pierde y es recogida en cálices portados por cinco angelotes (hoy sólo uno). La imagen abandona claramente el plano real para introducirse en lo simbólico, con múltiples lecturas redentoristas pasionales y eucarísticas, y hunde sus raíces en las interpretaciones medievales del Lagar Místico (Carmona Carmona, 2013, pp. 65-78), popularizándose definitivamente desde el siglo XVI gracias a la estampa. Desde su configuración la imagen ha gozado de gran veneración, proliferando las copias de la misma, como las de Albudeite (Francisco Salzillo) o Calasparra (José Díez, 1944).

La Virgen Dolorosa

El Sínodo celebrado en Colonia en 1423, añadió a las fiestas de María, la de las Angustias y Dolores de la Virgen. Este tema tuvo su principal cultivo en Flandes y es frecuente desde el siglo XV en pintura y grabados, dando el salto a escultura a partir del Concilio de Trento. Hito importante en este momento en las imágenes dolorosas de María, es la Virgen de las Angustias que Juan de Juni ejecutó no muy lejos de 1561 (fecha fundacional de su cofradía) para Valladolid (Martín González, 1974, p. 325). En ella, además de poner las bases del desarrollo posterior de la imaginería procesional castellana, al estar completamente tallada en madera, dio respuesta visual al aislarla e individualizarla a toda una larga tradición devocional a los Dolores de la Virgen. La muestra como una mujer de edad madura, expresando magistralmente el dolor, abatida sobre un peñasco del Calvario. La imagen de la Virgen, que ha tenido varias advocaciones (desde la original de la Soledad y las Angustias, pasando a ser únicamente Soledad y tornando a Soledad y Piedad), fue conocida desde 1623, como “Virgen de los cuchillos” al incorporárseles siete puñales de plata en el pecho (los Siete Dolores) en torno a su mano derecha, que fueron retirados en 1970, cuando pasó a ser conocida como las Angustias actual. En origen, la materialización visual de los Dolores fue únicamente una espada, apoyándose en la profecía de Simeón de que una espada de dolor atravesaría el alma de María, recogida por Lucas (2, 35). En un principio eran cinco y no siete el número de Dolores de la Virgen, y en el siglo XV se añadieron dos más, correspondiendo con la Siete Caídas y contraponiéndose a los Siete Gozos de María. Si como hemos tenido ocasión de ver, fue Valladolid quien marcara en Castilla las directrices y el gusto en lo referente a los pasos procesionales de varias figuras, en el caso de la imagen de las Angustias, las copias y versiones de la talla se extendieron por toda Castilla: por un lado, era una imagen única (más asequible a las cofradías de las pequeñas poblaciones), y por otro la imagen en sí, quintaesencia del Dolor de María, la haría muy apta para la devoción popular. Sería prolijo e innecesario trazar un estudio exhaustivo de estas réplicas, pero destacaremos por su calidad la de Medina de Rioseco (de Tomás de Sierra, de finales del siglo XVII), o la que atesora la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca, atribuida al imaginero valenciano afincado en Madrid, Felipe del Corral, que la realizó hacia 1727 (Burriza Sánchez, 2009).

También es preciso hablar de la Virgen de los Dolores de Gregorio Fernández, la cual hasta 1757 formaba parte del paso del Descendimiento de la cofradía vallisoletana de la Vera Cruz, procesionando sola a partir de entonces bajo la cruz, tal como lo hacía la Virgen de las Angustias, siendo sustituida por una copia de Pe-

dro Sedano. En ella, aunque se inspira en las Angustias por su concepción sedente, el resultado final es totalmente personal, creando una figura abierta, al disponer los brazos en ademán de recoger el cuerpo de Cristo. También esta imagen gozó de enorme popularidad, realizándose copias y reinterpretaciones hasta fechas recientes, como la de Antonio Vaquero para la Vera Cruz de Cáceres (1953).

También clave en la configuración iconográfica de la imagen Dolorosa de la Virgen, es la Soledad tallada por Gaspar Becerra, en 1565, para el convento madrileño de frailes Mínimos de la Victoria (Sánchez de Madariaga, 2008, pp. 219-240). La imagen que solo tenía tallado el rostro y las manos entrelazadas sobre el pecho, mostraba a María arrodillada y vestida con galas de viuda noble castellana, donadas en origen por la duquesa viuda de Urueña, camarera de la reina Isabel de Valois (Fernández Merino, 2012). La importancia de esta desaparecida imagen radica en dos aspectos fundamentales: configura la iconografía de la Virgen de la Soledad vestida con saya blanca y manto negro, y desde ella se generalizaría la imagen vestidera de la Dolorosa. El modelo se extendió por toda España desde finales del siglo XVI, alcanzando su mayor apogeo en el siglo XVII, y entrando con fuerza en el siglo XVIII (Fernández Merino, 2012).

Uno de los primeros cambios que se produjeron en los nuevos simulacros fue agrandar el vestidor, pasando a ser una imagen arrodillada a una en pie, y en Sevilla se empezaron a generalizar las imágenes con las manos separadas, mientras que en el resto se siguió prefiriendo ponerlas entrelazadas. Ejemplos los tenemos por doquier en España, de gran calidad y significación devocional. En el caso sevillano podemos destacar la popular imagen de la Esperanza Macarena (anónima, de finales del siglo XVII), o la Virgen de la Estrella (de impecable factura en rostro y manos, asignada al círculo de la Roldana), mientras que en el resto podemos destacar la producción granadina (Virgen de la Soledad de la Hermandad del Descendimiento, atribuida a Pedro de Mena en el siglo XVII), la malagueña (con las Dolorosas dieciochescas de los Asensio de la Cerda, destacando la Virgen de los Dolores del Puente, atribuida a Pedro Asensio de la Cerda), o la castellana (con infinidad de imágenes de corte popular y el brillo de Luis Salvador Carmona en la Soledad de la Granja de San Ildefonso, fechada en 1759, réplica del modelo madrileño de Becerra incluso en la presencia ante María de la cruz con dos grandes espadas, elemento ya aparece representado en los primeros grabados del siglo XVII). Mención aparte merece la configuración de ciertos elementos iconográficos por regiones,

Ya en el siglo XVIII, asistimos a otra creación iconográfica de la mano de Francisco Salzillo. En 1756 se le encarga la nueva imagen mariana de la Cofradía

de Jesús Nazareno de Murcia, aprovechando para sustituir la imagen de la Soledad enlutada siguiendo el modelo anterior, por una nueva que se ajustara al momento representado de ir tras el Nazareno camino del Calvario. El resultado fue una imagen de vestir, donde vierte todo su virtuosismo en pies, manos y cabeza con cabellera tallada. El éxito de la obra radica sobre todo en el movimiento interno, con el pie izquierdo adelantado, como iniciando paso, los brazos abiertos en gesto implorante y rostro alzado con la mirada dirigida al cielo. Salzillo, consciente de que las vestiduras son la policromía de este tipo de imágenes, dispuso la manera de vestirla y la colocación del manto para no ocultar la cabellera, confeccionó patrones para sus sayas y mantos y fijó los colores de los mismos. El modelo que, si bien tuvo precedentes anteriores (Dolorosa de Santa Catalina de talla completa, 1735) quedó completamente codificado en esta pieza, gozando a día de hoy un extraordinario predicamento en la región de Murcia y zonas limítrofes (Ramallo Asensio, 2007, pp. 202-204).

A finales del siglo XIX y principios del XX, se va a dar en Sevilla de la mano de Rodríguez Ojeda una revolución en la manera de vestir a las Dolorosas, marcando una nueva iconografía, la cual se ha extendido actualmente por toda España. Lo primero que hizo el bordador y vestidor fue quitar los lutos negros a las imágenes sevillanas, introduciendo nuevos colores (azul, verde, rojo.) asociados a la liturgia y a la tradicional iconografía de María. Con el paso del tiempo, el modelo se fue perfilando hasta su configuración actual. Las imágenes han ganado en anchura gracias al pollero (artilugio metálico que sostiene el manto), la saya queda ceñida sobre la cintura mediante un cingulo (símbolo de la virginidad de María), y las tocas han ganado en riqueza y complicación. En una mano porta el manípulo, el pañuelo para enjuagarse las lágrimas, y sobre el pecho un puñal, símbolo mesurado del dolor. Finalmente, sus sienes quedan tocadas por una corona imperial, representando la realeza de la Virgen, y una ráfaga con doce estrellas, símbolo de la Inmaculada Concepción.

Estas imágenes suelen ir solas en sus pasos, siendo acompañadas a lo sumo por San Juan, ya sean en los pasos de palios de corte andaluz (Virgen de la Amargura sevillana, pieza del siglo XVII, asignable al taller de Pedro Roldán, que es acompañada por un San Juan realizado en 1760 por Benito Hita del Castillo), o no (paso conqunense de la Virgen de la Amargura y San Juan, imágenes vestideras realizadas por Marco Pérez en 1942). Extraordinariamente, aparece la Magdalena, formando lo que en terminología sevillana se denomina una “sacra conversación”, variación surgida en Sevilla a mediados del Siglo XIX y parece ser que fue la Hermandad del Valle que la primera en procesionarla, hasta que en 1903 fueron retiradas las imá-

genes secundarias. Al no conservar ejemplos antiguos, destacaremos la “sacra conversación” de la hermandad cordobesa del Santo Sepulcro, formada por la Virgen de los Desconsuelos (Luis Álvarez Duarte, 1977), San Juan y la Magdalena (Miguel Ángel González Jurado, 1995). Singular es el caso de la Virgen de la Confortación de Jerez de la frontera, atribuida a Jacinto Pimentel en la primera mitad el siglo XVII que va acompañada bajo su palio por un ángel, de autor anónimo.

Imágenes de aisladas de Santos

Como hemos ido viendo en el texto, algunos santos, más o menos implicados en el drama de la Pasión (San Juan Bautista, San Pedro, la Verónica e Incluso Santa Elena) han conseguido un paso propio. Nos referiremos ahora aquellos que no han salido a colación en el texto: Santiago Apóstol, San Juan Evangelista, María Magdalena, María Salomé, María Cleofás o Los Santos Varones.

La presencia de Santiago Apóstol, patrón de España, es singular de la Diócesis de Cartagena. La importancia que se le ha querido dar al Apóstol en esta zona no es gratuita (los cronicones de los siglos XVII y XVIII, para magnificar la importancia de la Diócesis, aseveraban que Santiago en su llegada a Hispania, había desembarcado en el puerto de la ciudad). La cofradía cartagenera de los Californios cuenta desde 1977 con una imagen des Apóstol obra de José Sánchez Lozano, y que vino a sustituir a la destruida durante la Guerra Civil, obra de 1766 de Francisco Salzillo. La imagen de vestir no incide durante su desfile procesional en la tradicional iconografía de peregrino, vistiendo túnica y manto y como único atributo el libro con la epístola tradicionalmente atribuida a él.

Si la aparición de la imagen de Santiago es algo puntual, no se puede decir lo mismo de San Juan Evangelista, testigo directo de la Pasión de Cristo. Los pasos procesionales que lo representan en solitario son muy numerosos, y en la mayoría de las ocasiones está asociado a la presencia de la Virgen, acompañándola en la Vía Dolorosa, en el Calvario o en el entierro de Cristo. Su iconografía como figura aislada encierra una gran riqueza iconográfica, encontrando hasta cuatro variantes. La primera es la que le muestra sin ninguno de sus atributos tradicionales, acompañando a Jesús, a la Virgen, y a otros personajes, escenificando entre los distintos pasos, un suceso evangélico, como el San Juan de Francisco Salzillo (1755), para la cofradía del nazareno de Murcia, que junto al nazareno, la verónica, y la dolorosa, escenifican el camino del calvario que conforma la segunda parte de la procesión, Una segunda variante, en este caso muy extendida por toda la geografía española, es en la que porta una gran palma, como la imagen conquense de Luis Marco Pérez (elemento que suele asociarse con mártires, si bien San Juan no murió

Figura 19
Gregorio Fernández. Cristo Yacente. A partir de 1614. Catedral, Segovia



Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Marsupium.

del martirio que sufrió, sino de anciano). Este objeto está también asociado a la Virgen María, a la que suele anteceder en su paso. Según las leyendas medievales del ciclo de la Asunción, pocos días antes de morir, el Arcángel San Gabriel se le apareció a María anunciándole su fallecimiento y le entregó una palma para que fuera portada encabezando su entierro, siendo San Juan quien debía portarla. Otra tercera versión, muy popular en su iconografía, pero menos en su imagen procesional pasionista, es en la que aparece con un cáliz, en alusión al veneno que se le ofreció a beber y que quedó milagrosamente purificado al ser bendecido por el Santo, tal y como se le muestra en la imagen procesionada por la Cofradía del Discípulo Amado de Valladolid (Pedro de Ávila, 1714-1715), que procede de un retablo. Finalmente, una cuarta y última variable es la que le presenta como escritor (Evangelio y Apocalipsis), y así lo interpretó Venancio Marco para la Cofradía del Resucitado de Murcia, donde aparece escribiendo su Evangelio, con su atributo del Tetramorfos (águila) a sus pies.

Otra figura destacada en las procesiones es la de María Magdalena, frecuente en los cortejos del Entierro y en los del Resucitado. Iconográficamente hablando, la variante más extendida es la tradicional, con la mujer portando el pomo de perfume, como Zamora y Cartagena, realizadas por Ángel Marcé (1892) y Hernández Navarro (1984), respectivamente. No obstante, también encontramos, aunque sea un anacronismo, aquella en que se la representa haciendo penitencia. En este caso, la influencia del icono popularizado por Pedro de Mena se ha dejado sentir, baste el ejemplo de la imagen barroca de Logroño, titular de su cofradía. En otros casos, la imagen penitente de la Magdalena tiene sus propios distingos, así es el caso de la ejecutada en 1941 por Luis Marco Pérez para Tarancón, singular imagen de vestir, con corona de espinas, túnica morada, un libro y una gran cruz.

Respecto a las otras mujeres, María Salomé y María Cleofás, su aparición en las cofradías pasionistas en paso independiente o agrupadas entre ellas es muy limitada. Junto a la Magdalena, las encontramos formando conjunto en Montilla o Pozoblanco. Respecto a imágenes aisladas suelen proliferar en la región de Murcia, caso de Yecla, Totana o Cieza, donde destacan las imágenes de María Salomé, que porta los clavos y la cruz de cristo, obra de vestir de Octavio Vicent (1953) y María Cleofás, de Mariano Spiteri (1991) que no lleva más atributo que una guirnalda de flores. Igual de escasos son los pasos procesionales que tienen como protagonistas a José de Arimatea y Nicodemo. Esta iconografía, muy típica en el archipiélago canario desde el siglo XVII, se caracteriza por aparecer los Santos Varones en un único paso junto a la cruz, baste como ejemplo el de Santa Cruz de la Palma, obra del Padre Manuel Díaz Hernández de 1862.

Como en otros casos citados, también la región de Murcia ofrece la peculiaridad de contar con la presencia del Arcángel San Miguel en los cortejos del Domingo de Resurrección como triunfador sobre el demonio. Su presencia en estos cortejos es escasa, a destacar la realizada por Francisco Liza Alarcón en 1994 para la cofradía del resucitado de Murcia, y la más reciente de Jumilla de José María Leal realizada en 2011. Similar en su iconografía es el Ángel Victorioso concebido por Antonio García Mengual en 1973 para Las Torres de Cotillas.

La Glorificación de Cristo

Según el Evangelio de Nicodemo (Los Evangelios Apócrifos, 2006, pp. 228-245), Cristo, tras su muerte, descendió al infierno rompiendo triunfal las puertas del mismo, llevando a cabo su misión redentorista, de la que se benefician toda una serie de personajes del antiguo testamento desde Adán a San Juan Bautista. El tema surgido en el mundo Bizantino (Anástasis), para representar de manera simbólica la resurrección, paso a occidente donde van e coexistir los dos temas, hasta que con la llegada de los nuevos planteamientos iconográficos del Concilio de Trento, cayó en desuso (García García, 2011, pp. 1-17). A tenor de lo expuesto no es extraño imaginar que, desde el punto de vista procesional, nunca fue representado desde el barroco. El caso de Cieza, obra de Hernández Navarro (2001) representa a un cristo que se inclina en además de liberar las almas de los patriarcas con su mano derecha, mientras porta una gran cruz con la izquierda, iconografía claramente marcada tanto por las imágenes del Varón de Dolores, ya vistas, como por el Cristo redentor de Miguel Ángel de la iglesia romana de Santa María Sopra Minerva.

El acontecimiento más importante para los cristianos, la Resurrección, tuvo lugar sin testigos. La posterior tradición cristiana recreó, inspirándose en el antiguo teatro, el detalle de los soldados custodiando el sepulcro vacío. Las primeras representaciones de la Resurrección son plenamente simbólicas o basada en prefiguraciones del Antiguo Testamento. Será a partir del siglo XI cuando empezamos a ver representado el hecho en sí, quedando plenamente configurado en el siglo XIV, con gran variedad de formas de representar la salida de Cristo del sepulcro (la preferida para las muestras pasionales más antiguas es la de Jesús de pie y sin sepulcro, evocando modelos clásicos). Encontramos importantes imágenes procesionadas del Resucitado desde el siglo XVI, como el realizado por Juan de Juni para el Burgo de Osma en 1570, el de Jerónimo Hernández para la cofradía de la Quinta Angustia de Sevilla (no procesionado hoy), o el de Pablo de Rojas para Priego de finales del siglo XVI. Ya en el siglo XVII,

Figura 20
Roque López. Resucitado. 1801. Colegiata de San Patricio, Lorca (Murcia)



Foto: Licencia Creative Commons (Wikipedia), Awuachumele.

encontramos el Resucitado de la localidad sevillana de la Algaba (asignable al círculo de Montañés) que bebe del clasicismo de la citada pieza de Hernández, el simulacro de Puente Genil que el granadino Alonso de mena, realizó en 1636, y el de la localidad de Hinojos de hacia 1700. En el siglo XVIII asistimos a creación de figuras más dinámicas, pero que siguen apoyadas sobre el suelo. Destacable es el Resucitado de Salamanca, obra anónima realizada entre 1718 y 1724, o el de Lorca, trabajo salzillesco de Roque López, quien lo terminó en 1801. El siglo XIX no aportó ninguna pieza de singular interés, discreto en el Resucitado de Zamora (Ramón Álvarez, 1873). Como ha ocurrido con otros muchos temas, la ausencia de imágenes del Resucitado, o su sustitución han hecho proliferar en el siglo XX las imágenes seriadas, de gran popularidad que representaban a un Cristo triunfante saliendo ya del sepulcro, que en fechas recientes han sido sustituidas por nuevas, en donde los escultores han tratado el tema como pretexto para el estudio anatómico masculino. En este sentido, citemos los de Romero Zafra para Pozoblanco (1995) y Tenerife (2014), o el de Luis González Rey para Conil (2011). Singular por su iconografía (Jesús vestido de blanco, con túnica de tejido natural, y ante una gran cruz) es el resucitado de Logroño, que comienza simbólicamente su desfile desde el cementerio municipal. En otras ocasiones encontramos a Cristo protagonizando un conjunto procesional de la Resurrección. Imponente por lo escenográfico y su estructuración en planos en altura es el paso de la Resurrección de León, realizado en 1959 por Víctor de los Ríos, donde Jesús emerge de un enorme sepulcro evocando los palestinos del siglo I, acompañado por un ángel y ante el estupor de tres guardias romanos. O también en Sevilla, donde Francisco Buiza realizó en 1973 un misterio reducido a Jesús saliendo del sepulcro y un ángel sentado en él, anunciando su Resurrección, de gran teatralidad y dinamismo. Destacable, por su estética de formas sintéticas de clara vocación contemporánea, es el grupo de Ciudad Real, obra de Joaquín García Donaire entre 1958 y 1962.

Tradicionalmente, el Ciclo de la Pasión se cierra aquí, con el Resucitado o, en su defecto, con el Niño Jesús o el Santísimo. Sin embargo, un caso singular que afecta fundamentalmente a la región de Murcia, es la presencia en los cortejos procesionales de la Resurrección de pasos de misterio que avanzan iconográficamente en paralelo a la narración bíblica de las apariciones, llegando a la Ascensión de Jesús.

Siguiendo la narración evangélica, a la mañana del tercer día las mujeres acudieron al sepulcro para embalsamar el cuerpo de Cristo y lo encontraron vacío. Los Evangelistas discrepan del número de mujeres que fueron. Juan (20, 1)

solo menciona a María Magdalena, (Mateo, 28, 1-7) a Magdalena y María Cleofás, (Marcos, 16, 1) suma un número indeterminado de mujeres a las dos Marías de Mateo. Algo parecido ocurre con los ángeles que las esperan en la puerta del sepulcro: Lucas apunta a dos, Mateo y Marcos a uno, y Juan a ninguno. En la imaginería procesional se prefiere seguir al evangelio de Marcos y se colocan a tres mujeres con el ángel que les anuncia que Jesús ha vencido a la muerte. Así las imagino, con clara evocación salzillesca, Antonio Labaña Serrano en 1993 para la cofradía del resucitado de Murcia, diferenciándose claramente la Magdalena por portar el pomo de perfume en sus manos. Mucho más dinámico es el conjunto cartagenero obra de Galo Conesa de 2007, que sustituyó a otro anterior. En él, el ángel se alza sobre la piedra donde estuvo depositado Cristo, mientras las tres mujeres a sus pies soportan el Santo Sudario.

Poco usual en la imaginería procesional es el momento de la Aparición de Cristo a su Madre, momento más del gusto de los encuentros escenificados con imágenes independientes durante el Domingo de Resurrección. El tema completamente ajeno a los evangelios canónicos y a los apócrifos, es una invención medieval de la Leyenda Dorada, que intentaba suplir esa aparente incongruencia al reservar Cristo su primera aparición póstuma a María Magdalena y no a su Madre. Esta creencia se popularizó a través del teatro de los misterios tardo medieval, y fue convertida en Artículo de Fe durante la Contrarreforma. A tenor de lo expuesto, no resulta extraña la escasez de misterios de este tema iconográfico, siendo por tanto de singular interés el grupo procesional de la Aparición de Jesús Resucitado a la Santísima Virgen María de la Victoria, obra de Arturo Serra para Jumilla en 2007.

Siguiendo la narración evangélica (Marcos 16, 9 y Juan 20, 14-18), Cristo se apareció primero a María Magdalena cuando ésta se quedó retrasada del resto de mujeres fuera del sepulcro, componiendo el célebre tema del “Noli me tangere” (“no me toques, porque aún no he subido al Padre”). Iconográficamente, es la más representada de las Apariciones de Jesús tras su Resurrección, sin llegar a ser numeroso. Así lo encontramos en Cartagena, obra de Federico Coullaut-Valera de 1947, en Murcia en el de Antonio Labaña de 1982, en Cieza obra González Moreno, de 1972 o en Jumilla obra de Hernández Navarro en el año 1993; y, fuera de Murcia, en la localidad sevillana de Guadalcanal, obra de Juan Manuel Martín en 2008.

Tras las casi inéditas en el arte cristiano apariciones de Cristo resucitado a San Pedro y Santiago el Menor, acontece la de Emaús, donde los discípulos reconocieron a su Maestro durante la cena al partir el Pan, aportando claras evocacio-

nes eucarísticas. El pasaje es recogido por Marcos (16, 12) y Lucas (24, 13-35), y se encuentran dos partes bien diferenciadas: por un lado, el camino hacia Emaús, que queda plasmado en el conjunto procesional de Antonio García Mengual para Cieza, y por otro el momento en que Cristo, presidiendo la mesa, parte el pan y, ante la sorpresa de los Apóstoles, es reconocido por ellos, momento elegido por los escultores Federico Coullaut-Valera, en 1956, en su conjunto para Cartagena, y Antonio Labaña Serrano, en 1993, para Murcia. Es de destacar el detalle del paso murciano que muestra a Jesús con las yagas cicatrizadas en las manos.

Respecto a la aparición de Cristo a los apóstoles en el cenáculo, mencionada por los cuatro evangelistas, a día de hoy esta inédito en el arte procesional español. Pero sí aparece la Incredulidad de Santo Tomás, la cual tiene lugar una semana después de la Resurrección (mientras que las anteriores suceden el mismo día). Según Juan (20, 24-29; el único que la cita), ante la duda de Tomás, ausente en la aparición al resto de los apóstoles en el cenáculo, Jesús volvió a presentarse al colegio apostólico y, tomando la mano del incrédulo, la dirigió a sus heridas pasionales, reconociendo Tomás a Cristo, pidiéndole perdón por su duda. Imponente es el paso murciano de la cofradía del Resucitado de Murcia, un amplio grupo escultórico con todo el apostolado realizado en 1912 por el escultor murciano Francisco Sánchez Araciel, si bien la imagen de Jesús, que muestra la llaga del costado a un Tomás arrodillado, es obra posterior de José Hernández Navarro en 1994. El misterio realizado por Federico Coullaut-Valera para Cartagena en mucho más sencillo, limitándose únicamente a las figuras de Cristo y el Apóstol. Singular es el realizado por Hernández Navarro para Jumilla en 1982, donde muestra a Jesús desnudo.

Cierra el ciclo la Aparición de Jesús en el Lago Tiberiades. El suceso es narrado por Juan (21, 1-14). Durante toda la noche, los discípulos habían estado faenando en el lago, al amanecer habían regresado sin haber conseguido captura alguna, entonces se les aparece Jesús y les muestra el lugar donde echar las redes. La pesca fue de tal magnitud que la barca amenazaba con zozobrar. El sugestivo tema incluye una barca como importante valor escenográfico en los pasos procesionales de Cartagena obra de 1983 de Hernández Navarro, y de Murcia (Antonio Labaña Serrano, 1987). En el de Jumilla (encargado en 1996 a Antonio Labaña) muestra un número menor de personajes (solo Cristo, San Pedro y San Juan) y se prescinde de este elemento, ambientándolo en la orilla en torno a una hoguera con los aperos de pescadores.

Figura 21
José Antonio Hernández Navarro. Ascensión. 2000.
Iglesia parroquial de Santa Eulalia, Murcia



Foto: Paso de la Ascensión, Archicofradía del Resucitado, Juan Sotomayor.

La Ascensión supone la culminación de la narración evangélica en Lucas (24, 50-53) y sirve de bisagra con los hechos de los Apóstoles (1, 9-12). Como conjunto procesional su incorporación a los cortejos es escasa y de cronología muy reciente. De gran efectividad escenográfica es el grupo escultórico que Hernández Navarro terminó en el año 2000 para la cofradía murciana de la Resurrección. La escena de desarrolla en el monte Tabor y consta de seis figuras (la ascensional de Jesús con los brazos abiertos queda rodeada por la Virgen María y los Apóstoles Pedro, Juan y Santiago, mientras en un primer plano un niño señala a la figura de Cristo mientras mira al espectador, uniendo el plano real de los fieles en la acera de la calle con el escultórico del paso). Reducida a la única figura de Jesús es el conjunto de Cieza realizado por el escultor sevillano Miguel Bejarano Moreno en 2004.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, la riqueza iconográfica de nuestros pasos procesionales es impresionante, no ciñéndose, como a simple vista puede pensarse, al Ciclo de la Pasión (desde la Entrada de Cristo a Jerusalén hasta su Resurrección), siendo ampliado sustancialmente. De ahí que salvo algún pasaje de particular importancia que no está aún reflejado (Tentaciones de Cristo, Bodas de Caná, Multiplicación de los panes y los peces, o la expulsión de los mercaderes del templo) se puede recorrer casi por completo la Vida del Señor, constituyendo un material didáctico sobresaliente, a la par que novedoso, aplicable a muchas materias.

Bibliografía

- Belarmino, R. (1650). *Libro de las siete palabras que Christo N.S. habló en la Cruz*. Madrid: por Alfonso Paredes.
- Belda Navarro, C. (2006). *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia.
- _____ (2015). *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
- Bernales Ballesteros, J. (1982). *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Arte Hispalense. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Bonet Salamanca, A. (2003). Aproximación a la imaginería Eucarística, Cofradías y Pasos de la Cena. *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía* (pp. 855-876). Madrid: Ediciones Escorialenses. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- _____ (2013). La invariable tipología Nazarena. En: *El Patrimonio inmaterial de la cultura cristiana* (pp. 237-260). Madrid: Ediciones Escorialenses. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.

- Bueno Martín, M. (2010). Manuel Bueno Martín LXX aniversario. Rememoración de la llegada a Málaga de las imágenes del Nazareno del Paso y del Cristo de la Expiración 148-1. *La Saeta*, 46, 148-161.
- Burrieza Sánchez, J. (2009). *Civitatís Domina. La Virgen de las Angustias y las gentes de Castilla*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid e Ilustre Cofradía Penitencial de Ntra. Sra. de las Angustias.
- Calero Ruiz, C. (1987). *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Excelentísimo Cabildo insular de Tenerife.
- _____ (1991). *Luján. José Luján Pérez*. Biblioteca de Artistas Canarios: Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- Carmona Carmona, F. M. (2013). La “prensa mística” como redención de las almas del Purgatorio. A propósito del lienzo de la Iglesia de San Francisco de Córdoba. *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 30, 65-78.
- Colón Mendoza, I. (2015). *The Cristos Yacentes of Gregorio Fernández*. London and New York: Routledge.
- De la Rosa Mateos, A. (2012). *Imaginería procesional en la Semana Santa de Jerez*. Jerez de la Frontera: Ediciones Remedios, 9.
- De los Ríos Martínez, E. (2007). *José de Arce. Escultor Flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Del Río Barredo, M. J. (1997). El simbolismo social de las procesiones de Corte en el Madrid de la Edad Moderna. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, pp. 223-235.
- Dobado Fernández (O.C.D.) J. (2002). *Iconografía del Carmelo en Andalucía*. En: Decor Carmelis, *El Carmelo en Andalucía* (pp. 151-204). Córdoba: Caja Sur.
- Espinosa de los Monteros, F. y Franco Ferrero, M. (2004). El Escultor Alonso Martínez Nuevos Datos Biográficos. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 75, pp. 361-374.
- Fernández del Hoyo, M. A. (1983). El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. tomo IL, pp. 476-480.
- Fernández Merino, E. (2012). *La Virgen de Luto. Indumentaria de las Dolorosas Castellanas*. Madrid: Visión-Libros
- Fernández Muñoz, P. (2017). Iconología e iconografía de Cristo Yacente. Origen y evolución. *Religiosidad popular. Cofradías de Penitencia*. Volumen II, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 893-918.
- Fernández Paradas, A. R. (Coord.) (2016). *Escultura barroca en España. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro, a la sociedad de la información*. III Volúmenes. Antequera: ExLibric.
- _____ (2017). *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0*. Granada: Editorial Comares.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R. (2012). *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Ferrero Ferrero, F. (2001). *Semana Santa de Zamora*. Zamora: Editorial Semuret.

- Fuster, E. F. Conde de Roche (1889). *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López, discípulo de Salzillo*. Murcia: Imprenta de El Diario de Murcia.
- Galtier Martí, F. (2014). *Arte y fiesta en la celebración de la Semana Santa. Desde los primeros cristianos a las más antiguas cofradías pasionistas*. Zaragoza: Mira Editores.
- García Chico, E. (1941). *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Tomo II, Escultores. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- García García, J. J. (2005). *El escultor, Manuel Pineda Calderón, 1906-1974*. Arte Hispalense. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- García García, F. de A. (2011). La Anástasis. El descenso a los Infiernos. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6, 1-17.
- García Luque, M. (2013). Don Luis de Guzmán, contador del duque de Medinaceli, y el Lavatorio de Pedro de Mena. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 25, 61-74.
- García Luque, M. y Guerrero Cabrera, M. (2014). El conjunto escultórico de la “Pollinita” de Lucena, obra de Diego Márquez Vega y Luis Tibao, notas de historia, arte y literatura. *Cuadernos de Estepa*, 4. Pp. 278-297.
- _____ (2016). Nuevas esculturas de Pedro de Mena en Córdoba y Estepa. *Archivo Español de Arte*, 354, 202-209, abril-junio.
- Gila Medina, L. (2007). *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*. Madrid: Arco Libros.
- _____ (Coord.) (2010). *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1635)*. Madrid: Arco Libros.
- Gómez Piñol, E. (2003). La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy. En: *Nicolás de Bussy*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- González Gómez, J. M. y Rojas-Marcos González, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci*. II Volúmenes. Sevilla: Ediciones Tartessos
- Hernández Díaz, J. (1993). *El escultor Pérez Comendador. Escultor e imaginero 1900-1981*. Arte Hispalense. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Ibáñez Martínez, P. M. y Martínez Soria, C. J. (Coord.) (2010). *La imagen devocional Barroca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jiménez San Pedro, R. (2017). La Oración en el Huerto en los pasos de la Semana Santa. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 697, 190-191.
- Knipping, J. B. (1974). *Iconography of the counter reformation in the netherlands: heaven on earth*. Nieuwkoop: B. de graaf.
- La Biblia. Biblia traducción interconfesional (2008). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Labarga, F. (2005). La Soledad de María. *Scripta de María*, 2, 371-433.
- Labrador González, M. I. y Medianero Hernández, J. M. (2004). Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la Cruz. *Laboratorio de Arte*, 17, 73-92.
- López Echevarrieta, A. (2006). *Quintín de Torre. El último imaginero*. Bilbao: Editores Muelle de Uribitarte.
- López Plasencia, J. C. (2011). El paso de la Hermandad del Despedimiento, de la parroquia sevillana de San Isidoro. Fuentes e iconografía de un misterio desaparecido. *Laboratorio de Arte*, 23, 265-294.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2000). *José de Mora*. Granada: Editorial Comares.

- Lorite Cruz, P. J. (2011). La forma de representar a Judas Iscariote en la imaginería religiosa española. *Revista de Claseshistoria*, 225. <https://goo.gl/fQYj8r>
- Mâle, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Martín González, J. J. (1974) *Juan de Juni, Vida y Obra*. Madrid: Publicaciones del Patronato Nacional de Museos.
- _____ (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____ (1985) Un Ecce Homo atribuible a Fernández de la Vega. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 51, 474-476.
- _____ (1990). *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*. Madrid: Alpuerto.
- Martínez Leal, P. I. (2000). *Buiza*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Martín Macías, A. (1983). *Francisco de Ocampo Maestro Escultor*. Sevilla: Gráficas del Sur.
- Martínez Martínez, M. J. (2003-2004). El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70, 207-246.
- Mínguez Cornelles, V. (2012). La muerte arquera cruza el Atlántico. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 24, 149-170.
- Los Evangelios Apócrifos (2006). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Moya Martínez, A. (2008). Sobre la vida y la obra del artista José María Sánchez Lozano. *Imafronte*, 19-20, 233-250.
- Muñiz Petralanda, J. (2003-2004). El Cristo sobre la piedra fría. Notas en torno a una imagen del Museo Diocesano de Bilbao y el arraigo de su iconografía en Vizcaya. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70, 247-278.
- Nicolau Castro, J. (2009). *Narciso Tome, arquitecto/escultor 1694-1742*. Madrid: Arco Libros.
- Portela Sandoval, F. y Bonet Salamanca, A. (1999) *Luis Marco Pérez: Escultor e imaginero*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Ramallo Asensio, G. (2007). *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*. Madrid: Arco Libros.
- Ramón Teijelo, M. R. (2012). *José Juan. Escultor e imaginero*. Ponferrada: Hermandad de Jesús Nazareno.
- Roda Peña, J. (2005). *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- _____ (2012). *Pedro Roldán, escultor 1624-1699*. Madrid: Arco Libros.
- Rodríguez Oliva, M del C. (2012). Ecco-Homo, Señor de la Escala. Avanzando en el conocimiento de un bien patrimonial. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, 14, 89-94.
- Rodríguez Peinado, L. (2010). La crucifixión. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 29-40.
- Rodríguez Quintana, M. J. (1991). *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos. Diputación de Toledo.
- Roldán, M. J. (2015). *Juan Martínez Montañés y su obra sevillana*. Sevilla: Maratania.
- Romero Torres, J. L. (2011). *La escultura del Barroco*. Historia del Arte de Málaga. Tomo 10: Málaga: SUR.
- Sánchez Guzmán, R. (2008). El escultor Manuel Pereira (1588-1683). *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 33.

- Sánchez López, J. A. (1995). *El alma de la madera. Cinco siglos de imaginería procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla.
- _____ (2006). Devotio moderna, dramaturgia procesional, e inventiva barroca. El paso de La Puente del Cedro. *Baetica*, 28, 195-229.
- _____ (2012). Y ellos eligieron a Barrabás... Nuevo misterio de la Sagrada Presentación al Pueblo para el Santísimo Cristo de la Humildad (Ecce Homo). *La Saeta*, 49, 156-159.
- Sánchez de Madariaga, E. (2008). La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco. En: María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso, y Cécile Vincent-Cassy (Coords.), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: Usos y espacios* (pp. 219-240).
- Sánchez Peña, J. M. (1986). El escultor Jacinto Pimentel y el Señor de la Humildad y Paciencia. *Boletín de la Cofradía de la Humildad y Paciencia*. Cádiz, 4.
- Sánchez-Rojas Fenoll, M.C. (1982). *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia.
- San Juan de la Cruz (1618/1983). *Subida al Monte Carmelo*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Santa Brígida de Suecia. *Profecías y revelaciones*. (<https://goo.gl/awY8AF>).
- Santos Calero, S. (2005). *Sebastián Santos Rojas*. Escultor-imaginerio. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Sobejano Alcyna, A. (1954). El lavatorio de González Moreno. *Murgetana*, 006, 21-52.
- Sola Antequera, D. (Coord.) (2005). *Imágenes de la Muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*. Coordinador Domingo Sola Antequera. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna y Excelentísimo. Ayuntamiento de Adeje.
- Tarquis y Rodríguez, P. (1978). Biografía del Escultor Fernando Estévez (1788-1854), *Anuario de Estudios Atlánticos*, 24, 541-594.
- Toral Valero, F. (2004). *Vida y obra de Palma Burgos*. Úbeda: El Olivo.
- Urrea Fernández, J. (2014). *El escultor Gregorio Fernández, 1576-1636 (apuntes para un libro)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- VV.AA. (1999a). *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- _____ (1999b). *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- _____ (1999c). *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- _____ (2000). *Pasos restaurados*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- _____ (2001). *Y murió en la Cruz*. Córdoba: Caja Sur, publicaciones.
- _____ (2002). *La Semana Santa Bilbaína. Una de las más antiguas del mundo*. Bilbao: Editorial la gran enciclopedia vasca.
- _____ (2006). *Juan de Mesa*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- _____ (2011). *Jesús de Medinaceli, Cautivo y Rescatado. Historia y geografía devocional*. Sevilla: Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
- _____ (2015). *Antequera, su Semana Santa*. Antequera: ExLibric.

- Valero de Bernabé, L. y de Eugenio, M (Coord.) (2001). *M. Historia de la Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén y de su implantación en España* (pp. 121-170). Madrid: Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén.
- Viñas Torner, V. (1986-1987). El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz. *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 13-14, 313-325.

La imagería procesional en la enseñanza-aprendizaje de la didáctica de las Ciencias Sociales: pedagogías inherentes

Antonio Rafael Fernández Paradas¹

Resumen

El objetivo de *La imagería procesional en la enseñanza-aprendizaje de la didáctica de las Ciencias Sociales: pedagogías inherentes* es poner de manifiesto los valores educativos de la escultura procesional y como éstas, aun suprimiendo su carácter religioso-teológico, sigue educando a las masas, en ámbitos tales como la historia, el arte, el patrimonio, la cultura inmaterial, la economía, la lengua, las nuevas tecnologías, la redes sociales, etc., y lo que es más importantes, en el siglo XXI, las esculturas procesionales siguen siendo documentos históricos de primera magnitud, que nos informan del estado de una determinada sociedad, como testimonio en primera persona de la misma.

Palabras clave: Imagería procesional, escultura, recursos didácticos, didáctica, redes sociales, geografía.

Introducción

“Para la Iglesia latina, frente a la cristiandad oriental, la imagen religiosa fue principalmente un medio didáctico”
(Muñoz y Ruiz, 2003, p. 230).

Así fue, y así parece que sigue siendo. La historia de la imagería procesional ha estado fuertemente ligada a unos contextos educativos, en los que la imagen 3D, en calidad de representación de la divinidad, y específicamente, como icono material que representa al titular cristífero de los pueblos cristianos, ha sido instrumentalizada con funciones pedagógicas a lo largo de los últimos 2000 años, lo que en cierta manera ha eclipsado a su propia artísticidad y los valores plásticos intrínsecos que estas presentan. Cuestión aparte, son los valores devocionales de éstas, y el valor de uso de las mismas, ya que provocan “ceguera artística”, esto es, la incapacidad de ver o reconocer ante una imagen procesional los valores, calidades plásticas y escultóricas, amén de las carencias, deficiencias y malos planteamientos anatómicos, formales, polícromos e iconográficos, negados ante la exaltación poética y amorosa del devoto que mira con los ojos del corazón, y no con los de

1 Universidad de Granada. antonioparadas@ugr.es

entendimiento. De estas múltiples capacidades “sociales” de la imaginería procesional, tomó buena cuenta el poder eclesiástico, quien exaltó y fomentó un dirigismo cultural en torno a la imagen devocional, para encaminar a las masas por la correcta senda del cristianismo. Hoy en día, desde el punto de vista de la *devotio* moderna, los papeles que cumplen las imágenes procesionales son los mismos que aquellos que les fueron otorgados en el Concilio de Trento, o sobre lo que tanto reflexionaron los teóricos y autoridades intelectuales medievales, “la imagen es la escritura de los iletrados”, que afirmaba Gregorio el Grande, en el siglo V (Fernández y Sánchez, 2014)

Ahora bien, en pleno siglo XXI, sin olvidarnos de esos valores educativo-doctrinales, la escultura procesional, en su sugerente capacidad de adaptación al medio, no en vano, lleva más de dos milenios apartando iconos devocionales de masas, se ha convertido en algo mucho más grande, que llega a trascender incluso a la propia divinidad. Hoy en día, las imágenes devocionales son documentos históricos, que debidamente interrogados nos permiten comprender mejor a las sociedades que las produjeron y que las producen; son elementos patrimoniales, de los que se hace necesario evidenciar sus “valores patrimoniales”, sólo de esta manera podremos protegerlas de los ineptos y de las turbas anticlericales que estarán por llegar; son piezas fundamentales del ajedrez social que constituyen las sociedades contemporáneas, regeneran el tejido urbano, ahogan las penas que provocan las crisis económicas, y sustentan la cohesión de la trama social urbana; son un producto mediático, social y 2.0, cuales estrellas que mueven masas, y que se consumen como productos culturales; pero también, si nos abstraemos de los valores catequéticos, son un medio por el cual educar, enseñar y aprender Historia, Arte, Geografía, Economía, política, sociología, etnografía, valores, género, patrimonio, en definitiva son constructos de cultura, y pedagogías para la colectividad.

La problemática se plantea ante la ceguera artística anteriormente comentada. Ya en el año 1972, la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura hizo hincapié en la necesidad de incrementar el respecto y el aprecio del patrimonio cultural mediante la educación. Aquí comienzan los problemas, sí “un objetivo común en todos los países en la educación artística es la comprensión del patrimonio” (Torre-Cantero, 2015, p. 430), en lo relativo al patrimonio escultórico, esta educación artística dicta mucho de estar produciéndose. En la actualidad, la educación escultórica, aquella que tiene por objetivo la comprensión social, cultural, histórica, artística y religiosa de los testimonios escultóricos, pasa por una vaguedad y casi total abandono. En la educación universitaria superior, cuando se enseña escultura procesional, o bien

se predominan los valores artísticos y se niegan los demás, o bien se enseñan y se forma al alumnado en los procesos técnicos para la realización de las mismas. En la educación Infantil, Primaria y Secundaria, la imagería procesional se diluye entre el aprendizaje del entorno, las fiestas, y las escasas referencias a la Semana Santa. Será en bachillerato, donde en las asignaturas de Historia del Arte, podemos encontrar tímidas referencias a los fenómenos escultóricos religiosos, siempre bajo una visión positivista y formalista que niegan cualquier posibilidad de comprensión del fenómeno social. “El patrimonio escultórico es una parte importante del patrimonio artístico. Una estrategia utilizada habitualmente en la enseñanza del patrimonio escultórico es incluirlo en contenidos transversales dentro de diversas asignaturas o de manera directa en clases de historia, sociales, cultura o arte” (Torre-Cantero, 2015, p. 430). Normalmente estas estrategias “transversales”, pasan por utilizar al patrimonio escultórico como ilustración de libros de texto. Cabría preguntarse por qué la escultura, y la imagería procesional, tienen tan pocos adeptos entre la población, especialmente entre los jóvenes. Nosotros pensamos esta cuestión tiene que ver con dos casuísticas diferentes. Por una lado, en contra de lo que podría pensarse, la tridimensionalidad propia de la escultura se convierte en su peor enemigo, ya que al alumnado le suele costar aproximarse al análisis de la corporeidad, ante las esculturas exentas, los estudiantes suelen echar en falta puntos de análisis, referencias contextuales e históricas. Por otro lado, la mal entendida secularización, cargada de incultura, coloca a la imagería procesional en una posición complicada, ya que se les hace predominar sus valores ideológicos/religiosos, sobre los valores históricos, culturales y plásticos. Si por ejemplo el Museo del Prado, decide comprar una pintura religiosa, todo el mundo entenderá que se está comprando una obra de arte, pero si el mismo museo u otro, decide comprar una escultura religiosa, ya no estará comprando una pieza artística, sino que estará adquiriendo una pieza que exalta y hace apología del cristianismo en un sociedad laica. Estos mismos ejemplos los podemos llevar al mundo de las cofradías, donde continuamente se critica que éstas adquieran nuevos patrimonios, pero nadie vuelve a poner el grito en el cielo si una fundación privada invierte altas cantidades en patrimonio histórico-artístico, o si un club de fútbol invierte miles de millones en un jugador, con los que por ejemplo podríamos comprar muchas esculturas para el Museo Nacional de Escultura.

En función de esta problemática de incomprensión social hacia la imagería procesional, el objetivo de *la imagería procesional en la enseñanza-aprendizaje de la Didáctica de las Ciencias Sociales: pedagogías inherentes* es poner de manifiesto los valores educativos de la escultura procesional y como éstas, aun suprimiendo su carácter religioso-teológico, sigue educando a las masas, en ámbitos tales como

la historia, el arte, el patrimonio, la cultura inmaterial, la economía, la lengua, las nuevas tecnologías, las redes sociales, etc., y lo que es más importantes, en el siglo XXI, las esculturas procesionales siguen siendo documentos históricos de primera magnitud, que nos informan del estado de una determinada sociedad, como testimonio en primera persona de la misma (Fernández y Sánchez, 2014 y 2015).

Para evidenciar estas capacidades educativo-didácticas de la imaginería procesional, en primer lugar analizaremos la capacidad pedagógica de la imaginería en el siglo XXI. Con el fin de facilitar futuras comprensiones hacia los testimonios escultóricos, propondremos una serie de criterios de análisis, o modo de pequeño manual de buenas prácticas. Una vez codificado este método, nos interesa profundizar en la capacidad que tiene la imagen escultórica para comprender el entorno social y cultura del alumno, para ello analizaremos la imaginería procesional, en el contexto del aprendizaje situado. Propuesto un método para aproximarnos a los testimonios escultóricos, y analizadas las capacidades educativas de los mimos, no queremos dejar manifestar el valor que éstas poseen como recurso educativo para enseñar y analizar otras materias. Finalmente, no queremos dejar de proponer diversos proyectos que nos permitan poner en valor los apartados anteriores, incidiendo en la capacidad educativa de la imaginería procesional, en este caso para la historia social y la geografía.

La capacidad pedagógica de la escultura en el siglo XXI

Es consustancial a la propia escultura su uso con funciones religiosas a lo largo de los tiempos. Su carácter tridimensional fue siempre un vehículo perfecto para representar a la divinidad bajo caracteres terráqueos en los que el ser humano se veía identificado.

El objeto esculpido, en concreto el que ocupa el mismo espacio físico que el tema observado y, por tanto, invita a unos tipos de compromiso visual y psicológico diferentes de los que gobiernan la contemplación de la pintura. Podemos acaso tropezar con la escultura, pero no podemos ignorarla (Flynn, 2002, p. 8).

En gran parte de las culturas históricas la escultura ha tenido un papel social preponderante como elemento social de cohesión. Por ejemplo hoy en día, multitud de pueblos que permanecen vacíos a lo largo de todo el año, cuando llegan las fiestas patronales se convierten en el epicentro de cientos de familias que vuelven para reencontrarse con los suyos, la imagen devocional es el totem que nos recuerda cuáles son nuestras raíces, nuestras tradiciones y quiénes son los nuestros.

En el caso del occidente cristiano, partiendo de la tradición clásica y la importancia que las cultura greco-romanas otorgaron a la divinidad esculpida, sería en la Edad Media donde las mentes pensantes de la Iglesia Católica instrumentalizaron las artes plásticas “con una finalidad pedagógica, debían instruir en la fe y enseñar los modelos de conducta en la sociedad” (Muñoz y Ruiz, 2003, p. 227). El alma era conducida “desde los material a lo inmaterial, vinculando la visión mística de Dios con los valores de una obra de arte, con cuya contemplación se invita a la unión con lo divino” (Muñoz y Ruiz, 2003, p. 233). Los diferentes concilios y sínodos se posicionaron a favor de los papeles mediáticos y didácticos de la escultura. Ahora bien, igual que existían grandes partidarios de la imagen religiosa y de su uso como icono de la divinidad, siempre se escucharon voces totalmente contrarias, produciéndose brotes de iconoclastia que pusieron en tela de juicio el papel otorgado a las imágenes en relación para con la divinidad. Para nosotros, las oleadas más importantes de iconoclastia que se han producido vendrían a ser aquellas que hicieron tambalear la doctrina en católica en la Edad Media, los procesos secesionistas religiosos del siglo XVI, donde anglicanos, protestantes, calvinistas, etc., volvieron a fijar su vista en las imágenes, produciéndose batallas dialectales y la destrucción del patrimonio escultórico. Como reacción a estas oleadas destructivas, la Iglesia Católica Romana, volvió a incidir en la importancia de las imágenes como vehículo para elevar a los pobres mortales condenados a morir hacia la divinidad.

Como es sabido la identificación entre Contrarreforma y Barroco ha sido y sigue siendo objeto de viva polémica, pues la Reforma Católica no coincide cronológicamente con la aparición del barroco. El Concilio de Trento, al consagrar en su célebre decreto de 1563 el uso de las como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda, asentó uno de los principios básicos del barroco: el de que el arte dejaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría, para convertirse en un instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas. Si en la época del humanismo el fin del arte había sido el de agradar, en la del barroco iba a ser el de conmover, persuadir y convencer (Santapau, 2007, p. 767).

En tiempos más cercanos, en España, por motivos anticlericales y no iconoclastias, los sucesos del 31 y de la Guerra Civil tuvieron una incidencia directa en el patrimonio escultórico, cuando se buscó hacer el mayor daño posible, lo primero que se hizo fue atacar a los iconos devocionales, los patrones y patronas, y los grandes imágenes devocionales, fueron apresadas, maltratadas, mutiladas y vejadas públicamente. Destruyendo el símbolo del pueblo, se destruían las estructuras sociales, los ritos, las fiestas y las tradiciones, las familias quedaban huérfanas, se atacó en aquello que más dolía, en la veleta que guía el día a día de la comuna

poblacional. Curiosamente, al finalizar la contienda, lo primero que volvió a su sitio fue la imagen del patrón o la patrona, nuevas imágenes realizadas a la manera de las desaparecidas. Con ellas se volvía a la “calma”, todo estaba en su sitio, y la comunidad volvía a rodar en torno al toteen que sostenía la población.

Con el Concilio Vaticano II (1963), se dieron algunas recomendaciones para que los sacerdotes realizaran un correcto uso de las imágenes, ya que según se indica, éstos, “les ayudarán a conocer y valorar en su justa medida las obras de arte que existen en sus iglesias, y les ofrecerán algo más importante, les educarán la sensibilidad artística para captar la obra de arte como expresión de la dimensión religiosa más profunda del hombre” (Fernández Almenara, 2007, p. 58).

Esta pequeña introducción histórica, nos pone de manifiesto el importantísimo papel que ha tenido la imagen escultórica a lo largo de los siglos, ahora bien, sería interesante preguntarnos ¿Cuál es papel que actualmente tiene la imaginería procesional en la sociedad? ¿Qué podemos aprender gracias a la imaginería? ¿Para qué sirve? ¿Se puede enseñar/aprender algo más que el mensaje cristiano?

Nosotros por nuestra parte, pensamos que las respuestas a estas preguntas pasan por considera al elemento escultórico como un documento por sí mismo, que debidamente interrogado comenzará a hablarnos de multitud de cuestiones, tales como economía, comercio, sociología, geografía, historia, historia del arte, política, cultura visual, urbanismos, etc.

Pregúntele a un mueble cuándo, cómo y dónde fue construido, y nos contestará hablándonos de cuestiones tan variadas como del nivel de riqueza de la población, del desarrollo de su comercio internacional, del estatus social de su propietario, dónde fue colocado, y de cuál fue su función y para qué, por quién fue utilizado, de la estructura gremial de la misma, y de sus avances mecánicos, del aislamiento artístico o por el contrario de la confluencia en su entorno de varias corrientes artísticas, etc. (Fernández Paradas, 2016).

De todas estas cuestiones que en su momento le preguntamos a los mueble, nos responden igualmente las esculturas. Todo ello pone de manifiesto las capacidades didácticas y de aprendizaje, a las que se presta la escultura, directa o indirectamente.

Las esculturas también nos hablan de sí mismas, pero les tenemos que hacer las preguntas oportunas para “construir” Historia de la Escultura a partir de ellas (Fernández Paradas, 2016 a y b). De nuevo debidamente interrogadas, nos responderán a cuestiones sobre su propia materialidad, naturaleza y procedencia del soporte utilizado en su realización, de las técnicas artísticas, del arte de la pintura, del uso del cuerpo en una determinada época, de la iconografía, de la cosmovisión de una cultura, etc.

En su capacidad mediática, la escultura procesional ha comulgado con lo 2.0, las redes sociales y la digitalidad, estableciendo verdaderas y gigantescas comunidades de aprendizaje que por medio de nodos bidireccionales intercambian y construyen continuamente conocimiento en foros, perfiles de Facebook o en tuit.

En relación con todas estas posibilidades didácticas a las que se presta la escultura procesional, Fernández Almenara (2007, p. 62), propone los siguientes objetivos generales y específicos de aprendizaje:

Objetivos generales

- “Utilizar las posibilidades culturales que tiene el entorno.
- Motivar la capacidad de Observación.
- Facilitar la comprensión de aspectos culturales, costumbres, arte, historia, etc., que tienen relación con la fe católica.
- Aprender a Interpretar las expresiones religiosas de los símbolos e imágenes.
- Conocer y valorar las manifestaciones de la comunidad cristiana en las que ésta expresa su fe, sentimientos y actitudes.

Objetivos específicos

- Despertar la observación mediante la realización de actividades.
- Reconocer las características de una imagen religiosa.
- Actitud de curiosidad e interés por el pasado y por los valores de toda la historia humana.
- Determinación del significado de términos o conceptos, situando la expresión en su contexto histórico.
- Actitud de interés, curiosidad y respeto hacia las expresiones, edificios e imágenes que hacen referencia a Jesucristo, la Virgen o los santos.
- Adquirir un vocabulario del tema.

Godoy, Vallés y Alsina en año 2014, diseñaron y realizaron un interesante proyecto que tenía por título “Apadrinamos esculturas”, llevado a cabo con alumnos de educación infantil de 3, 4 y 5 años, cuyo objetivo era “aproximar a los estudiantes al parque escultórico de su ciudad, y justo a ellos a sus maestros y su familias” (Godoy, Vallés, y Alsina, 2014, p.132). Los objetivos del proyecto que proponen los autores, son perfectamente extrapolables a nuestro ámbito de estudio, y podríamos conseguir los mismos resultados si los aplicamos a la imagería procesional:

- Hacer conocer a los jóvenes el parque escultórico de la ciudad, primer paso para que valoren el mobiliario urbano y no lo lastimen.

- Aprovechar los conocimientos que se derivan del estudio de las esculturas: históricos, geográficos, ciudadanos, técnicos, éticos, artísticos estéticos, etc.
- Valorar críticamente y sobre el terreno el estado de las esculturas.
- Inventariar el parque escultórico de la ciudad desde una perspectiva pedagógica y ciudadana.
- Responsabilizarse directamente de una parte del patrimonio público de la ciudad.
- Sensibilizar a los estudiantes más jóvenes de su papel protector, interpretador y transformador de la ciudad. Establecer vínculos entre ciudad y patrimonio, entre historia y ciudadanía, entre artistas y peatones (2014, p. 131).

Dentro del escaso desarrollo educativo no religioso y catequético al que se presta la imaginería procesional en la actualidad, son las instituciones museísticas encargadas de custodiar fondos escultóricos o destinadas en exclusividad a estas colecciones, dentro de la educación no formal, las que están desarrollando más productos didácticos y poniendo en valor la capacidad educativa laica de la imaginería procesional, no en vano el despojar a la imagen escultórica de aura catequética es parte de la propia supervivencia de la institución, asegurándose que sus productos llegan a un sector de la población mucho más alto. Son especialmente significativos los valores educativos que el Museo Salzillo de Murcia evidencia sobre su patrimonio escultórico, ya que “los bienes patrimoniales que integran dicho recorrido son susceptibles de ser analizados desde distintas perspectivas que no resultan excluyentes entre sí” (Museo Salzilo, 2017):

- Como evidencias de un **contexto histórico**, en la que el escolar puede conocer e identificar diversos aspectos y costumbres propios del siglo XVIII a través de las piezas.
- Centrándose principalmente en el **aspecto artístico**, estético y en las cualidades plásticas y pictóricas de las obras.
- De **tipo técnico**, abordando distintos procesos (escultura en madera, el estofado, el modelado, el trampantojo, los textiles, la pintura al óleo sobre lienzo o tabla, etc.)
- Para la **educación emocional**, focalizada en la identificación y análisis de las distintas emociones representadas.
- Centrada en la **temática** o en el aspecto religioso, atendiendo a la plasmación de los relatos evangélicos del Nacimiento, la Pasión...
- De **orientación musical**, analizando las representaciones de los numerosos instrumentos musicales que podemos encontrar, especialmente en los dos belenes.

- Con la **matemática** como protagonista, en la que los alumnos descubran la aplicación de escalas y en el necesario cuidado de las proporciones en el proceso de elaboración desde el primer esbozo hasta la obra final.
- También existe la posibilidad para cursos especializados de abordarlo desde una **perspectiva científica**, con el fin de descubrir los procesos químicos y las diferentes fases de la restauración de las obras (Museo Salzillo, 2017, pp. 2-3).

En definitiva, “un itinerario en el tiempo y en el espacio, un laberinto de emociones, de memorias y de conocimientos” (Museo Salzillo, 2017, p.7)

La valoración crítica de la imagería procesional

Podríamos afirmar que la imagería procesional, es ella y sus circunstancias, ya que aproximarnos al elemento escultórico cristiano sólo contemplando la materialidad, composición y volumetría del hecho escultórico que tenemos delante, pasa por ser una visión reduccionista, que aunque nos aporte gran cantidad de datos, no refleja el espectro social y cultural de su contexto. La imagería procesional, la gótica, la barroca, la neoclásica, la decimonónica, la preciosista, la de Olot, el arte de repoblación, el neobarroco gay, etc., reflejan una determinada cosmovisión del mundo sin la que nos podemos llegar a comprender en su plenitud el hecho escultórico. Es necesario prestar suma atención a las circunstancias sociales, religiosas, culturales y económicas del contexto, en definitiva a la mentalidad de la época que vio nacer nuestra escultura, independientemente del tiempo histórico en el que nos encontremos.

Cuando ampliamos el interrogatorio y no sólo le preguntamos al santo por sus formas, composiciones y colores, éste comenzará a hablarnos de su mundo, y como él es reflejo del mismo, pero también nos hablará de sus vecinos, escultóricos o humanos, de sus patronos, de su propia orden, de la literatura mística y asceta de su época, del teatro, de las fiestas públicas, etc.

La problemática viene, como hemos comenzado al principio, por la ceguera artística y la falta de formación en metodologías que permitan una correcta observación y catalogación del hecho escultórico, que tiene que pasar obligatoriamente por superar el positivismo formalista que le enseñamos a nuestros alumnos, para introducirlos en la realidad social e incluso cotidiana de la imagería procesional. Cuando hacemos predominar el valor de uso sobre el resto de los valores, las condiciones de aproximación e intervención sobre la imagen cambiarán considerablemente, ya que para cualquier acto que tenga que ver con una restauración, propuesta de conservación, etc., habrá que preguntarle a los vecinos que viven,

cuidan y le lloran a la imagen, por lo que además de la opinión del restaurador, habrá que tener en cuenta otras tantas.

Con vista a facilitar la interrogación didáctica nos parece de bastante utilidad el compendio de preguntas que la profesora Guzmán Pérez, ya se planteaba en el año 1994, con respecto a las pautas a seguir para la observación razonada de la imaginería procesional:

Pautas de observación para la escultura Guzmán Pérez, María F. (1994). <i>Escultura percepción y conocimiento. Propuesta didáctica</i> . Granada. Comares	
1. Formas de presentación	<p>1. ¿Es una escultura exenta? ¿Por qué?</p> <p>2. Girando a su alrededor puntualizar: ¿Desde cuantas posiciones se puede contemplar? ¿Vemos lo mismo según nos desplazamos en torno suyo? ¿Es igual en su frente, laterales y dorso? ¿Precisar cuántas vistas tiene? ¿Varias o múltiples? Razona la respuesta</p> <p>3. ¿Es un relieve? ¿De qué tipo? Alto Medio Bajo</p> <p>4. ¿Se combinan en la mismo parte de una y otra tipología?</p>
2. Aspecto materiales y técnicos	<p>1. ¿En qué materia está realizada? Mármol, granito, madera, bronce, hierro, hormigón, plásticos, barro, otros</p> <p>2. ¿Crees que está tallada o ha sido modelada? Justifica tu respuesta</p> <p>3. ¿Aparece el material como tal, es decir, al natural?</p> <p>4. ¿Está pintada o aparece patinada? ¿Qué colores se contemplan? ¿Tiene parte doradas? ¿Hay zonas en que está dorada y pintada? ¿Cómo se llama esta técnica?</p>
3. Tipos	<p>1. ¿Es abstracta? ¿Por qué?</p> <p>2. ¿Es figurativa? ¿Que representa? Es de carácter vegetal. Hay escudos, símbolos o emblemas conocidos. Hay animales. Son personas.</p> <p>3. ¿Cómo aparecen la figura? Individual y aislada. Formando una escena. Constituyendo un grupo.</p> <p>4. Observa la figura humana. Según como aparece, la denominamos: Busto, torso, de pie, sedente, yacente, orante, ecuestre.</p> <p>5. Esta se nos muestra: Vestida. Desnudo.</p>

<p>4. Ubicación</p>	<p>1. ¿Queda unida a la arquitectura? ¿Dónde? En el muro. Portada. Tímpano. Frontón. Alrededor de arco. En el interior de éste. Unida a la columna, en ella misma. Sustituyéndola. Coronando el edificio.</p> <p>2. ¿En fuentes, jardines y calles?</p> <p>3. ¿En sarcófagos, mausoleos y cementerios?</p> <p>4. ¿Dentro de un recinto palaciego?</p> <p>5. ¿En las iglesias? Concretar la zona. Altares. Capillas. Púlpitos. Retablos. Sillería de coro.</p> <p>6. ¿En los arcos de triunfo, columnas conmemorativas y otros?</p> <p>7. ¿Se hizo para el lugar que ocupa o se cambiado de su ubicación originaria?</p> <p>8. ¿Queda bien o mal situada? ¿Se puede observar satisfactoriamente? ¿Queda muy alta? ¿Cómo esta iluminada?</p>
<p>5. Temas</p>	<p>1. ¿Es de carácter religioso? ¿Por qué? ¿Qué o quién representa? ¿Hay algún signo, símbolo o atributo para identificarla? ¿Inspira sentimientos de piedad, fervor, miedo u omnipotencia? ¿Se le da un tratamiento humano? ¿Se aprecia una secularización en el tema? Justifica tu respuesta ¿Lo personajes responden a la época en que sucedió, o a la que se hizo la obra? Observa sus ropajes y ambientación Describe lo que ves</p> <p>2. ¿Es una escultura mitológica? ¿Por qué? ¿Qué o quién representa? ¿En qué signos, símbolos o atributos nos basamos para conocerla? ¿Los personajes responden a una época legendaria o están ambientados en la que se realizó? Observa sus ropajes, la ausencia de éstos y el tratamiento otorgado. Comenta lo que percibes.</p> <p>3. ¿Es de temática secular? ¿Que nos muestra? Un retrato. ¿De qué tipo?: Individual. Colectivo. Ecuestre. Divinizado. Una figura o un grupo funerario. Escenas de batallas. Secuencias de la vida cotidiana. Animales. Personajes ilustres. Algún Hecho histórico. Un desnudo. Otros. Narra lo que vez.</p> <p>4. ¿Es una obra abstracta? ¿Por qué? ¿Los elementos representados evocan alguna realidad? ¿Son formas geométricas? Explica lo que ves</p>

6. Líneas	<p>1. Contemplando la obra al natural, observar cómo se recorta en el medio, es decir, su perfil. Anota cómo estos son cambiantes, según varíe nuestra posición. ¿Cuántos perfiles dirías que tiene? Razona la respuesta.</p> <p>2. ¿Sabría ver donde discurren las líneas de fuerza? ¿Cuántas encuentras? ¿Donde confluyen?</p> <p>3. ¿Cómo queda estructurada la composición general de la obra? En diagonal. Pirámide. Círculo. Ovalo. En simetría. ¿Bilateral o radial? Otras.</p> <p>4. Los volúmenes y los núcleos de la misma quedan unidos por líneas indivisibles que van marcando lo ritmos: ¿Existen en ésta? Señala que parte unen</p>
7. Formas y volúmenes	<p>1. Al analizar la formas, expresar como son: Planas. Cóncavas. Convexas.</p> <p>2. Al valorar los volúmenes, observar si son: Geométricos o naturalistas. Rígidos o suaves. Mínuciosos o simplificados. Detallistas o monumentales</p>
8. Perspectiva	<p>1. Si estamos ante un relieve, puntualizar. ¿Hay primero planos y últimos términos? ¿Se representa el plano del suelo o del techo de la escena? ¿Hay un fondo paisajístico?</p> <p>2. Observando las figuras comprobar si están vistas: Desde abajo. Desde arriba. Quedan a la altura de nuestros ojos.</p>
9. Movimiento	<p>1. Contemplando las figuras o elementos, concretar: ¿Hay hieratismo o estatismo? ¿Quietud o movimiento?</p> <p>2. ¿Cómo se consigue? Observar Las actitudes de las figuras. La disposición de su anatomía. Las posiciones de sus extremidades. Las forma de sus ropajes. ¿Tienen un carácter andante? ¿Están realizando una acción o desplazamiento? ¿Se preparan para ello? ¿E movimiento llega a descomponer sus formas? ¿Estas son agitadas por el aire?</p> <p>3. Especificar la dirección: Viene desde atrás hacia delante. En sentido contrario. ¿Tienen carácter rítmico o danzante? Es ascensional o descendente</p>

<p>10. Proporción</p>	<p>1. Contemplando las figuras, comprobar las diferencias de tamaño. Ello en función de: Jerarquizaciones por categorías religiosas o sociales. Por responder a edades distintas</p> <p>2. Comparar las relaciones entre las distintas partes de su anatomía y decir se guardan proporción entre ellas y con respecto al natural.</p> <p>3. Observar la relación entre su altura y el tamaño de la cabeza.</p> <p>4. Contrastar la armonía de tamaño entre los distintos elementos y figuras que aparecen.</p>
<p>11. Texturas</p>	<p>1. ¿Qué calidades transcribe la obra? ¿Las propias del material en que se realiza? Mármol. Bronce. Madera. Otras.</p> <p>2. ¿Qué texturas expresa? Aspereza. Rugosidad. Pulimento. Las propias de los elementos representados. Alusivas a las carnaciones. Otras</p>
<p>12. Unidad, variedad y centros de interés</p>	<p>1. ¿Cuántas figuras componen la escena? 2. ¿Hay algunas más importantes? ¿Por qué? 3. ¿Cuál o cuáles son las protagonistas? ¿Por qué? 4. ¿Dónde queda situado el centro de interés? ¿Por qué?</p>
<p>12. Equilibrio</p>	<p>1. ¿Observa cómo se apoya la obra: ¿Se sustenta en el suelo o está suspendida en el aire? ¿Sobre qué elementos descansa? ¿El equilibrio es físico y real? ¿Es artificial e inestable? En este caso, comprueba sobre que material se realiza. ¿Podría conseguirse si estuviese ejecutada en piedra?</p>
<p>14. Valoración personal</p>	<p>1. ¿Qué sensación te ha producido la escultura? Agradable-desagradable. Serenidad-reflexión. Piedad-miedo. Aceptación-rechazo. Magnitud-pequeñez. Indiferencia-emoción. Otros sentimientos.</p> <p>2. ¿Tiene algún carácter conmemorativo?</p> <p>3. Describe lo que te sugiere ¿Con qué otras creaciones y autores la relacionas? ¿Por qué? ¿En qué periodo histórico o tendencia la encuadrarías? Razona la respuesta</p>

Nosotros por nuestra parte, pensamos que las reflexiones críticas relativas al arte de la imagería procesional, tienen que tener un objetivo claro y contun-

dente, que no es otro, que darle una cura a la ceguera artística, e instrumentalizar al investigador, docente, alumnos, y público en general en una correcta aproximación al objeto escultórico que permita cribar la basura artísticas, tan abundante en el arte de la imaginería del siglo XXI, de las obras inteligentemente bien pensadas, y bien ejecutadas, realizadas a partir de un conocimiento de la técnica y la anatomía, no en vano está realizando un ser humano.

La escultura era una asignatura considerada de orden práctico en la Escuela de Bellas Artes durante el período que nos ocupa. Esto implicaba que el alumno que la cursaba debía apoyar los conocimientos adquiridos en la clase con otras materias de carácter teórico, como Anatomía, Teoría e historia de las Bellas Artes, y Perspectiva, y además compaginarlo con el aprendizaje del dibujo (del antiguo y del natural) (Rodríguez Samaniego, 2013, p. 496).

De este primer objetivo de aprendizaje, se deriva otro que no es menos importante, una correcta valoración que nos permita cribar lo bueno de lo malo, tiene una repercusión inmediata, que no es otra, que dignificar el arte de imaginería procesional, permitiendo categorizarlo como un producto netamente artísticos.

La actual Sociedad del Conocimiento, las redes sociales, y lo 2.0, han conllevado que se produzca lo que nosotros hemos viendo a llamar el ciclo vital 2.0 de la imaginería procesional, “en el que nuevamente se produce un acto de bendición, la exaltación devocional, pública o privada, y finalmente² la inserción de la imagen en los circuitos de las redes sociales, donde continuamente se generan y consumen contenidos sobre la misma, por lo que siempre hay alguna noticia relacionada con ella, sea un cambio de ropa para época estival o el estreno de un pañuelo. Aquí las redes sociales están cumpliendo a la perfección su papel de “inmediatez”, permitiendo que los usuarios no sólo se conviertan en espectadores del “mundo”, sino que además sean partícipes en él, en tanto en cuanto, consumen y generan contenidos, en este caso, relacionados con la propia imagen de una manera colaborativa y dinámica por parte de colectividad. Así mismo, estos prosumidores de contenidos no sólo interactúan con el sistema, sino que hacen lo propio con los otros miembros de la comunidad, intercambiando contenidos en la pluralidad de soportes disponibles” (Fernández Paradas, 2017, p. 52).

Este proceso, que es sumamente enriquecedor, ha tenido una consecuencia negativa, ya que han quedado latentes las excesivas ligerezas con las que se denomina a algo como “artístico”.

2 En la actualidad todo el círculo es 2.0.

De manera específica, a la hora de valorar crítica y científicamente la imagería procesional actual, podríamos considerar entre otros factores los siguientes (Fernández Paradas, 2017, p. 20):

1. Calidad de ejecución de la pieza, carácter que lleva implícito el conocimiento del oficio mostrado por parte del escultor, así como la resolución de problemas compositivos, y muy especialmente del tratamiento de la anatomía y la aplicación de la misma como elemento que “sustenta” a la pieza.
2. Dominio de la técnica, tanto en las formas, volúmenes y sistemas de proporciones, como en las policromías, estofas y acabados, teniéndose en cuenta, además, la estabilidad de las mismas y su preservación para el futuro.
3. Aportaciones significativas dentro del arte, ya que insistimos, la imagería procesional es un lenguaje que ha sabido reformularse conceptualmente, aportando nuevas posibilidades expresivas. Queremos ver obras realizadas por maestros que aporten cosas nuevas, y que no recaigan en la constante y continua repetición de los modelos, formales e iconográficos. Ello nos lleva a realizar una llamada de atención, a todos los “post” y la continuación y agotamiento de determinados modelos y fuentes
4. Estado actual del arte de la imagería en la actualidad, por medio del seguimiento de los maestros, sus propuestas, y evoluciones. En relación con esto, partimos del sistema por cabeceras de grupos, es decir, si estamos hablando de una obra del neobarroco gay, cuales son las obras paradigmáticas de ese estilo, y como las nuevas obras, en este caso los candidatos al premio, se aproximan a las mismas, y cuáles son sus diferencias.
5. Aportaciones iconográficas significativas que vengan a engrandecer las posibilidades que ofrece el arte a día de hoy.

En definitiva, obras inteligentemente pensadas, bien ejecutadas, y que aporten algo a la sociedad que la produjo.

Recursos didácticos

La imagería procesional, no sólo es una excepcional fuente de información en primera personas para la comprensión social del entorno, la historia, la geografía o la economía, de todo ello hemos dado buena cuenta en las páginas anteriores. Nos interesa ahora mencionar brevemente, algunas de las posibilidades didácticas que ofrece la escultura como vehículo para el aprendizaje de sí misma, o para la didáctica de otras materias. Debemos de tener en cuenta que en función del ámbito de conocimiento en el que nos encontremos, las posibilidades de uso y aprendizaje serán unas u otras (Fernández Paradas, 2015). Tampoco debemos de

olvidar la notable diferencia entre enseñar/aprender historia de la escultura profesional y enseñar los procesos de realización de una escultura, no para conocer su historia, sino para crearlas desde cero. Para estas dos cuestiones, ya:

En la segunda mitad del siglo XIX, el aprendizaje de las artes, y entre ellas, de la escultura, se ve sometida a notables cambios sobre todo en cuanto a la formación teórica y a la estructura curricular, cambios que sentarán las bases para la enseñanza de la disciplina en la actualidad (Rodríguez Samaniego, 2013, p. 495).

Si echamos la mirada un siglo atrás, y nos ubicamos por ejemplo en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, llama poderosamente la atención, la multitud de materiales didácticos que existían en la escuela para el aprendizaje de la historia de la escultura. Así, por ejemplo,

“como materiales didácticos para la primera sección de la asignatura de Escultura, en la escuela se empleaban principalmente dibujos, grabados y vaciados en yeso de obra antiguas (...). Reproducciones de esculturas o de motivos escultóricos griegos y latinos. Los yesos se encargaban a menudo al profesor de Vaciado y los grabados a los profesores de Dibujo o Grabado, pero a veces también se adquirían en el extranjero. Las copias de obras renacentistas, de espíritu clásico, ocupaban un segundo lugar (...). Mucho más económica y versátil, que el grabado, la fotografía se fue introduciendo paulatinamente como herramienta de aprendizaje de la Escultura, sobre todo en el último tercio del siglo XIX. En aquella época, la biblioteca de la escuela compró fotografías sueltas y álbumes de fotografías que dinamizaron las enseñanzas de la asignatura (...) Asimismo, la biblioteca contaba también con libros ilustrados. Dentro de esta línea, podemos destacar las publicaciones de arquitectura, de historia y teoría del arte, de anatomía, de elementos decorativos y de dibujo de figura (...) También se empleaba esculturas creadas por los profesores de la casa” (Rodríguez Samaniego, 2013, p. 499).

De este enorme listado, nos llama la atención que si lo extrapolamos a un aula universitaria de Historia del Arte del siglo XXI, los recursos que actualmente se utilizan, pasan por ser mucho más limitados, probablemente reducidos a un proyector y una presentación con fotos.

Si cada tiempo tuvo su arte, parece evidente que cada tiempo debería tener su propia manera de enseñar su arte, aunque en lo relativo al arte escultórico, los antiguos nos ganan con respecto a la didáctica de la escultura.

Una primera propuesta educativa, debería pasar siempre por el contacto directo con el hecho escultórico, y cuando decimos directo, no nos referimos sólo a visualizarla directamente, sino a tocarla, con el objetivo de poder interrogarla adecuadamente. Un conocimiento directo sobre los procesos y técnicas de realiza-

ción de una escultura, es inversamente proporcional a las posibilidades de aumentar la clasificación razonada del objeto sin identificar. Para tocar piezas escultóricas, analizarlas y catalogarlas directamente, disponemos de un amplio abanico de posibilidades, desde visitar anticuarios, ferias de antigüedades, galerías y casas de subastas. Igualmente, resulta tremendamente didáctico, visitar talleres actuales de imagería procesional, donde los alumnos puedan interrogar al escultor, realizar prácticas de catalogación y análisis de materiales in situ, e incluso poder realizar prácticas de talla y modelado.

Otra práctica igualmente sugerente, bajo un caso real, por lo que el profesor tendría que buscar un pieza, sería realizar un informe sobre el estado de conservación de una pieza, llegando a proponer un propuesta de actuación. Este tipo de actividades conlleva realizar una aproximación total sobre la pieza, ya que debería incluir datos sobre la propia pieza, analizarla técnicamente, investigar sobre el autor, el contexto social, los materiales utilizados, etc.

El *Informe Horizon*, que analiza el uso de las tecnologías en la educación, ha puesto de manifiesto que una de las “tecnologías que se prevé que tenga impacto en la educación es la impresión 3D” (Torre-Cantero *et al.*, 2015, p. 435). Sistema tradicionalmente utilizado por la arqueología, su aplicación a la elaboración de copias 3D de imágenes procesionales, supone en sí un proceso con diferentes fases, selecciona de la impresora, fotografía y composición del objeto a imprimir, selección de programas, que hacen que por medio de la impresión, solo se aprendan competencias relativas a la historia de escultura, sino que se adquieran conocimientos profesionalizantes relativos a otras materias.

La aplicación de códigos QR al aprendizaje de la imagería procesional supone incremento exponencial del conocimiento inmediato ampliado que podemos adquirir sobre una imagen. La realidad aumentada, por su parte, nos permitirá conocer el objeto escultórico desde perspectivas imposibles, aumentando el ideario social sobre una imagen.

En relación con los códigos QR y la realidad aumentada, actualmente podemos encontrar diversas herramientas en línea como Googles Goggles o Eduloc que nos permiten compartir imágenes sobre escultura y que la comunidad social pueda ampliar el conocimiento sobre ellas, añadiendo comentarios, información histórica y vivencial, nuevas fotografías, o geolocalizando las piezas.

La Web 2.0 nos ofrece múltiples posibilidades, posteriormente analizaremos un caso específico, de aprendizaje sobre piezas escultóricas. Blog, perfiles en Instagram, Twitter y Facebook, entre otros muchos, siempre debidamente selec-

cionados, nos ofrecen multitud de información adecuada por fomentar los entornos personales de aprendizaje. Cómo propuestas de aprendizaje, podríamos analizar desde el vocabulario artístico relativo a las escultura en las redes sociales, a poner de manifiesto el mal uso que los escultores hacen de sus perfiles sociales, analizar la diversidad de “fiestas”, que tienen como epicentro la imagería procesional, analizar las nuevas tendencias en imagería, geolocalizar escultores y esculturas, o realizar aproximaciones en clave de género.

Igual de amplio resultan las posibilidades que ofrece el cine, la televisión y las series en la docencia y aprendizaje de la imagería procesional. Series como *los Medicis*, *Carlos Rey Emperador*, *Isabel*, *Águila Roja*, o *el Ministerio del tiempo*, se nos antojan como importantes medios lúdicos para el aprendizaje de la escultura. En estas series podríamos sistematizar las esculturas que aparecen, identificarlos y ubicarlas en el espacio geográfico que la serie refleja, y contrastar los datos con las ubicaciones actuales. Geografía, arte, historia... todo gracias a la imagen en movimiento.

La imagería procesional, distribución espacial y tiempos históricos

La mayoría de las semanas santas que se producen en el orbe cristiano, de naturaleza católica, apostólica y romana, tiene como pilares fundamentales la liturgia, pero también a la propia imagen procesional que se convierte en el alter ego de la divinidad, cobrando un papel religioso/social difícil de calibrar. En muchos casos la propia imagen viene a adquirir tal protagonismo que eclipsa a la divinidad inmaterial. Estas imágenes que han venido colonizando/procesionando por la cristiandad desde Edad Media, reflejan una importante conciencia histórica y geográfica que son consustanciales a su propia naturaleza, y que bien canalizadas se nos antojan como un medio idóneo para el aprendizaje situado, esto es aquella “teoría general sobre la adquisición del conocimiento que enfatiza la importancia de la actividad y el contexto en el que tiene lugar el aprendizaje” (Gros Salvat y Flores Miravalles, 2013, p. 43). Desde el punto de vista de la geografía, la materialidad de la obra hace que esta ocupe un lugar en el espacio, el actual y aquellos otros en los que estuvo ubicada en tiempos pretéritos, lo que a la postre se nos antoja como la base de múltiples opciones didácticas y de aprendizaje. En relación con la cuestión geográfica, al igual que la imagen tiene y tuvo una ubicación específica, en la latitud y longitud, el escultor que la trajo al mundo también se ubicó en un determinado territorio, aunque existen multitud de ejemplos de escultores/talleres trashumantes. El analizar imágenes procesionales en relación al

contexto espacial, “supone una vinculación directa de determinados aprendizajes con el territorio próximo del alumnado y, además, hace posible la apertura y la interrelación del centro educativo con su entorno y su comunidad” (Gros Salvat y Flores Miravalles, 2013, p. 43).

En los actuales contextos del aprendizaje universitario, donde cada vez ocupa un mayor espacio la cultura digital, se hace necesario el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación para que el alumno encuentre una utilidad social y profesional de lo que aprende en la facultad. Como propuestas de aprendizaje en entornos universitarios, utilizando la escultura procesional como base para el aprendizaje de la geografía, la historia y el arte, proponemos las siguientes actividades, que tienen por objetivo aunar el currículo, la escultura, la geografía 2.0 y las tecnologías de la información geográfica (Gómez Trigueros 2010), Grabar, 1980).

Maderas, geografía vegetal. La mayoría de las imágenes procesionales, se encuentran realizadas en madera de diversa naturaleza. Se da la circunstancia que determinados territorios o áreas geográficas utilizan para sus esculturas determinadas maderas, lo que suele indicar procedencia, ya que es menos común que se importen maderas extranjeras para la realización de esculturas. Una propuesta de aprendizaje interesante, sería proponer un aprendizaje inverso por medio de una selección de piezas procesionales realizadas con maderas diferentes. Si disponemos fotografías de esculturas en las que se pueda ver la madera (o escultura reales, realizando las gestiones con iglesias, hermandades o museos), por ejemplo de los interiores, las bases, o los cortes, podríamos proponer a los alumnos que identificarán la madera con la que está realizada, desde el punto de vista morfológico, sus características (dureza, humedad) y sobre todo geográfico. Para ello sería necesario realizar una pequeña formación en características de las maderas y técnicas de análisis y aproximación (existen catálogos de maderas y monografías específicas). El reconocimiento de la madera se realizaría a partir de piezas reales sobre las que no se ofrecería ningún tipo de información al alumno, ya que lo que se pretende es que este construya el conocimiento, esto es, que clasifique la escultura, por medio de la base estructural, en un contexto geográfico determinado, en una escuela, o un autor determinado. Lo ideal sería disponer de piezas de diversa nacionalidad o área de producción. Una vez que el alumno/s ha averiguado ante qué tipo de madera se encuentra, las siguientes cuestiones a preguntarse serían, ¿Cuál es el medio natural de esa madera, de dónde viene?, ¿Qué escuelas escultóricas o centros productivos suelen utilizar esa madera? ¿Es la madera común en la ubicación actual de la pieza? ¿Fue la madera común de otras ubicaciones históricas de la pieza? En función de

si la respuesta es sí o no, tendremos que preguntarnos las siguientes cuestiones ¿La obra fue importada? ¿Fue realizada por un escultor foráneo? (podría ser normal que un escultor se ubique en un nuevo centro productivo, pero siga trabajando con materiales de su patria). Todo este proceso de análisis vendría a poner de manifiesto que o bien la escultura esta desubicada (fue comprada en el extranjero, encargada a un escultor extranjero, etc.) o que por el contrario, su naturaleza material corresponde con la normal tradicional del centro productivo en el que se ubica. Si la pieza es importada, o realizada por un escultor foráneo, es muy probable que ésta manifieste una apariencia artística que refleja la cultura geográfica del escultor. Respondidas estas cuestiones, cabría preguntar sobre las rutas comerciales, por ejemplo de los siglos XVII y XVIII, por lo que la cartografía histórica entraría en juego y seguiríamos profundizando en cuestiones de geográficas.

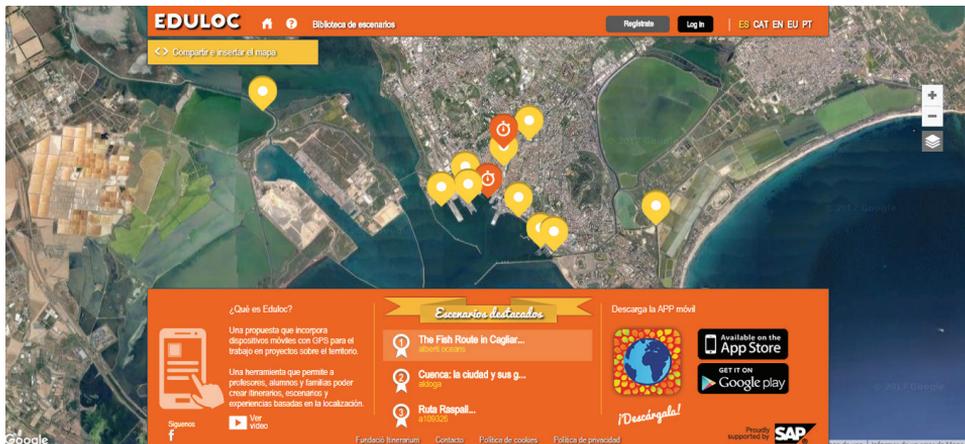
Distribución espacial de los escultores, confluencias entre siglos distantes. Probablemente el común de los mortales no tenga conciencia de ello, pero en el siglo XXI, la mayoría de los imagineros se ubican geográficamente en los mismos centros productivos que en el barroco. La propuesta que planteamos, pretende precisamente que el alumno tome conciencia de como los focos artísticos del barroco son prácticamente los mismos que en el siglo XXI y reflexiones del porqué de esta curiosa realidad. La práctica pasa por integrar las tecnologías de la información geográfica para realizar un mapeo de los escultores, por ejemplo del siglo XVII y los del siglo XXI. Para ello ofreceríamos una nutrida nómina de nombres, sólo los nombres (para configurar la nómina, podría utilizarse los siguientes libros: *Materiales docentes para el estudio y didáctica de la Escultura Barroca Española en contextos de aprendizajes colaborativos y 2.0*; *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento* (3 Vol.) e *Imagineros del siglo XXI, productos barrocos en entornos 2.0*. Para los imagineros del siglo XXI, también se pueden utilizar como fuente los premios de La Hornacina. La nómina debe ser amplia, y mencionar escultores de todos los reinos de la Monarquía Hispánica y de las actuales comunidades autónomas. Podemos dividir la clase en diferentes grupos, y que cada uno haga la doble comparación.

Suministrada la nómina de escultores, el alumno tendrá que buscar en bibliografía especializada y recursos web, donde desarrollaron su producción, lugar físico, por ejemplo Sevilla, Granada, o Valladolid. Con esta información realizarán tablas en las que se mencione el nombre del escultor, la fechas de nacimiento y muerte, lugar principal de trabajo (o lugares) y algunas de su obras más importantes). Este mismo proceso se realizará tanto para los escultores del siglo XVII como para los actuales.

Una vez ubicado a los escultores en un espacio geográfico concreto, acudiremos a las nuevas tecnologías para realizar una comparación visual del mapeo de los mismos. Por medio de Google Earth, podemos geolocalizar visualmente a los escultores en dos planos nacionales diferentes superpuestos, o en uno con diferente color para cada época. Una vez realizado todo este trabajo, se procederá al análisis y reflexión por escrito de esta particular situación.

Escultura procesional 2.0, realidades aumentadas. Las personas establecen relaciones de cotidianidad con las imágenes procesionales de Semana Santa, tanto que en muchas cosas se establecen lazos familiares entre personas e imágenes. Para las personas que conviven con las esculturas procesionales, es fácil ubicarlas en un contexto geográfico determinado y conocer parte de su historia, pero a medida que nos apartamos del contexto social de la imagen, la información que tenemos sobre ella, se va diluyendo. Con el objetivo de acortar estas distancias, proponemos un proyecto basado en herramientas de geolocalización y realidad aumentada. La finalidad del mismo, es crear una base de datos, por medio de *Eduloc* y *Aurasma* que muestre la ubicación física e información de la imagen disponible para todo el mundo de las imágenes procesionales de nuestra Semana Santa, realizando un itinerario virtual por las mismas.

Figura 1
Pantalla principal del portal *Eduloc*



Eduloc es una iniciativa de la Fundación Itinerarium (...). Esta herramienta permite a profesores, alumnos y familias poder crear itinerarios, geolocalizar lugares y escenarios en el mapa con la posibilidad de insertar información descriptiva, imágenes y preguntas tipos test, proporcionando experiencias basadas en la localización (Leiva Olivencia y Moreno Martínez, 2015, p. 7).

Aurasma es una aplicación móvil multiplataforma que permite crear de forma sencilla y rápida escenarios de RA a partir de cualquier fotografía y que actuará como marcador. La aplicación nos ofrece una amplia galería de objetos virtuales y tridimensionales animados, aunque nos posibilita utilizar cualquier fotografía, imagen u objeto del mundo real, lo que permite aumentar cualquier cosa sin necesidad de imprimir ningún marcador o imagen (Leiva Olivencia y Moreno Martínez, 2015, p. 8).

Aunque la práctica se puede ir ampliando a otras localidades, nosotros, inicialmente, la hemos circunscrito a la Semana Santa de Andalucía, a las ocho capitales, a las cofradías agrupadas, y las imágenes titulares de la misma. La clase se ha agrupado en ocho grupos, y a cada uno se le ha adjudicado una provincia. Concretos el ejemplo en Granada.

Cómo hemos mencionado anteriormente el objetivo del proyecto, es crear una base de datos virtual, para que cualquier persona pueda tener información sobre la imagen procesional. De manera resumida, el proceso a seguir sería el siguiente. Realizar una ficha catalográfica de cada una de las esculturas titulares de las hermandades, el profesor entregaría la plantilla. Realizar una segunda ficha catalográfica del templo o sede física de la imagen. Esto por cada uno de días de procesión. Una vez compilados los datos, tendrán que desplazarse físicamente a ver la imagen. Justo delante ella se geolocalizarán, en latitud y longitud exacta, cada una de las imágenes, con Eduloc, lo que nos permitirá ir ubicando en el ciberespacio cada una de las imágenes. Igualmente se fotografiarán para tratarlas y compartir en el momento con *Aurasma*, creando escenarios virtuales de realidad aumentada. Posteriormente, la ficha realizada inicialmente se volcará sobre cada una de las geolocalizaciones en Eduloc, aumentando la información virtual sobre cada una ellas, finalmente se realizarán un itinerario por cada que aúnes las imágenes titulares por cada uno de los días de procesión.

Conclusiones

Las imágenes que se procesionan por nuestras calles durante la Semana Santa son seres, que a pesar de su inanimidad están vivas, no respiran, pero tienen una vitalidad digna de mencionar, son parte del tejido social, conviven diariamente con las personas y sobreviven a contextos culturales para los que no fueron educadas. Han mostrado una total capacidad de adaptación al medio.

El análisis de los valores educativos han puesto de manifiesto las múltiples capacidades didácticas y pedagógicas a las que se presta la imaginería procesional. Si somos capaces de aislarnos de los valores catequéticos, comenzarán a aflorar

múltiples posibilidades de enseñanza/aprendizaje, para consigo misma, o para otra materias.

Las esculturas en 3D, pasan por una gran incompreensión por parte del alumnado y el gran público, para comenzar a revertir esta situación hemos propuesto una serie de pautas ordenadas que nos permitan una aproximación a las mismas con una visión holística de conjunto.

Una vez propuesta una buena praxis de aproximación, hemos compilado una serie de recursos que nos permiten una mejor didáctica para el aprendizaje de la escultura. Alternando antiguos métodos con nuevas tecnologías. Finalmente, hemos propuesto una serie de proyectos que aúnan el aprendizaje sobre esculturas, arte, geografía e historia.

Bibliografía

- Concilio Vaticano II (1963). Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium*. Madrid. BAC.
- Fernández Paradas, A. R. (2015). *Los otros centros andaluces: Escultura barroca de la periferia, materiales docente para su docencia y estudio*. Málaga: Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso.
- _____ (2016). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. 3 Vol. Málaga: ExLibric.
- _____ (2016). La Glocalización de la Semana Santa y la construcción de las identidades locales. Espacios de reflexión en la Didáctica de las Ciencias Sociales. En *Innovación universitaria: digitalización 2.0 y excelencia de contenidos*. Madrid: McGraw-Hill Education.
- _____ (2017). *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0*. Granada: Editorial Comares.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2014). La docencia e investigación de la Escultura Barroca ante las posibilidades del Personal Learning Environment. En *Construyendo la nueva enseñanza superior* (pp. 587-597). Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España S.L. (McGraw Hill Educación).
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2014). Redes sociales al servicio de la innovación educativa: nuevos sistemas pedagógicos aplicados al conocimiento de la escultura Barroca española y su imbricación en la docencia e investigación de la Historia del Arte. En, Durán Medina J. F. *Comunicación 2.0 y 3.0* (pp. 17-45), Madrid: Visión Libros.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2014). Redes Sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación. *Revista Historia y Comunicación Social*, 19, pp. 713-723.
- Fernández Paradas, A. R. Y Sánchez López, J. A. (2015). La enseñanza-aprendizaje de la escultura barroca y las posibilidades del taller de imagería como espacio dina-

- mizador para las nuevas estrategias de innovación educativa. En *Del individuo al aprendizaje colaborativo (I). La Historia y la Historia del Arte ante los retos de la innovación educativa* (pp. 103-134). Málaga: ExLibric.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez López, J. A. (2015). *Materiales docentes para el estudio y didáctica de la escultura barroca española en contextos de aprendizaje colaborativos y 2.0*, Málaga: Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- Godoy i Tomàs, J. D. L. C., Vallès Villanueva, J., & Alsina i Tarrés, M. (2014). Educación inclusiva e investigación cooperativa en el proyecto 'Apadrinamos esculturas' = Inclusive Education and Cooperative Research in the 'Adopting Sculptures' Project. *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*, 13, 131-139.
- Gómez Trigueros, I.M. (2010). Análisis del paisaje físico y humano de la provincia de Alicante: Google Earth como herramienta docente en las clases de geografía. *Geographos. Revista digital para estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales*, 1 (1), p. 1-26.
- Grabar, A. (1988). *Las vías de la creación iconográfica cristiana*. Madrid: Alianza Forma.
- Gros Salvat, B. y Flores Miravalles, A. (2013). El uso de la geolocalización en educación secundaria para el aprendizaje situado: Análisis de dos estudios de caso. *RELATEC. Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, 12(2), 41-43.
- Guzmán Pérez, M. F. (1994). *Escultura: percepción y conocimiento: propuesta didáctica*. Granada: Comares.
- Leiva Olivencia, J. J y Moreno Martínez, N. M. (2015). Tecnologías de la geolocalización y realidad aumentada en contextos educativos: experiencias y herramientas didácticas. *Revista DIM: Didáctica, Innovación y Multimedia*, 31.
- Museo Salzillo (2017). *Dossier para profesores: Material para la educación patrimonial en el Museo Salzillo*. Murcia: Museo Salzillo.
- Rodríguez Samaniego, C. (2013). La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura. *Arte, individuo y sociedad*, 25 (3), pp. 495-508.
- Roldán Ramírez, J. y Maeso Rubio, F. (2003). Este es el color de mis sueños: las disciplinas artísticas clásicas: el dibujo, la pintura, la escultura, y los nuevos medios de creación artística. En *Didáctica de la educación artística para primaria* (pp. 275-316). Madrid: Pearson Prentice Hall
- Sagástegui, D. (2004). Una apuesta por la cultura: El aprendizaje situado. *Revista electrónica sinéctica*, 24, pp. 30-39.
- Santapau, M. C. (2007). La recepción de la mitología clásica en la escultura del Barroco: aplicaciones didácticas. En: *Congreso Internacional "imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales* (pp. 765-776). Logroño: Universidad de la Rioja.
- De la Torre-Cantero, J., Saorín, J. L., Meier, C., Melián-Díaz, D., & Drago-Díaz Alemán, M. (2015). Creación de réplicas de patrimonio escultórico mediante reconstrucción 3D e impresoras 3D de bajo coste para uso en entornos educativos. *Arte, individuo y sociedad*, 27(3), 429-446.

Posibilidades didácticas de la escultura procesional en los estudios superiores: el ejemplo de las obras conservadas en el Museo Nacional de Escultura

José Ignacio Hernández Redondo¹

Resumen

El hecho insólito de que en una institución como el Museo Nacional de Escultura, perteneciente al Estado Español, se conserve una gran parte de la escultura que se utiliza con fines procesionales durante la Semana Santa de Valladolid, ocasiona un préstamo anual de un importante número de obras cuyas circunstancias son verdaderamente excepcionales. En este artículo se analizan las razones históricas que dieron lugar a la situación actual y los diferentes ámbitos de interés que el tema suscita en diversas ramas de estudios superiores relacionados con el patrimonio artístico.

Palabras clave: Escultura procesional, historia, museografía, conservación preventiva.

Introducción

Si pudiéramos preguntar a una parte significativa de la población española sobre lo que les sugiere el concepto de escultura religiosa desde el punto de vista artístico, creo que en la mayoría de las respuestas aparecería una referencia a la Semana Santa. Esta certeza se convierte casi en una evidencia en las regiones donde su celebración mantiene en la actualidad toda su vigencia. En el caso de Valladolid, sin duda una de las ciudades más notables a la hora de reseñar este evento y especialmente en lo que respecta al valor artístico, las circunstancias históricas han determinado que una parte importante de la escultura que se utiliza procesionalmente se conserve en una colección pública, gestionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Este hecho produce una situación singular desde diferentes puntos de vista cuyo análisis reporta notables oportunidades en el terreno de la formación.

Lógicamente, la propia repercusión social de las procesiones de Semana Santa determina un interés por el tema que ofrece posibilidades de ser adaptado

1 Conservador del Museo Nacional de Escultura. joseignacio.hernandez@mecd.es

a cualquiera de los niveles de la docencia. En la dilatada y siempre innovadora trayectoria Departamento de Difusión del Museo Nacional de Escultura, se han desarrollado distintos programas enfocados a la escultura procesional, sea de un modo específico o utilizándola como medio para reflexionar sobre conceptos más generales. Así, el taller *Xpresa T* se planteó como un ejercicio de análisis abierto durante visitas escolares de adolescentes para fomentar la reflexión y el diálogo de cuestiones atemporales y universales como el dolor, la tortura y la muerte, pero también la ayuda al necesitado y la entrega. Son cuestiones muy presentes en toda la colección del museo, pero particularmente en las escenas procesionales en las que figuran los verdugos y otros personajes que en distintas situaciones participaron en el drama.

Más específicamente orientado al conocimiento de la colección de escultura procesional es el programa denominado *Paso a paso*, orientado a grupos de adultos integrados en programas de formación (educación de adultos) o canalizados a través de asociaciones culturales, vecinales o asistenciales, que ya conocían el museo. Junto a los objetivos habituales en toda la labor didáctica de la institución, proporcionando a los visitantes los conceptos adecuados para conocer lo que allí se expone, con esta actividad se pretende poner en valor una de las manifestaciones escultóricas más genuinas del arte castellano, analizar las causas de su origen, apogeo y decadencia y, por último, divulgar la labor actual del museo en la pervivencia de la función original de las obras y en la conservación de las mismas. Para ello se recurre a un método de trabajo en el que se fomenta la participación de los integrantes del grupo con una dinámica de preguntas y respuestas, el empleo de elementos volumétricos como maniqués de dibujo que permiten analizar las composiciones de los pasos (Figura 1) y la edición de un tríptico que refuerza los contenidos fundamentales (Figura 2).

En mi caso me referiré fundamentalmente a los estudios superiores por mi experiencia tanto en visitas a las propias salas, como en intervenciones en cursos de posgrado organizados por diferentes instituciones como la Universidad de Salamanca o la Fundación Carolina. Contamos con encuestas del citado en segundo lugar que reflejan un alto interés por el tema por parte del alumnado, por encima incluso de la media en varias materias, sin duda por la multiplicidad de aspectos desde los que el tema puede ser abordado y también por la propia singularidad que el uso procesional conlleva. La clase se impartió en el marco de un máster de museología del que se celebraron diversas ediciones con un total de 20 alumnos. Por citar un ejemplo, en la encuesta del realizado en el año 2006 el Nivel Teórico, que proporciona una sólida información para valorar el interés de la materia, fue

enjuiciado por 12 de ellos con la máxima puntuación (muy bien), mientras que 2 optaron por la segunda (bastante bien) y 6 por la tercera (bien). Ninguno lo consideró como mal o muy mal. En el apartado de Accesibilidad al Tema, que sin duda es un buen indicador de las posibilidades didácticas ya que la clase se impartió con una parte teórica en el aula y otra práctica en las propias salas del museo, los resultados fueron aún mejores: 12 muy bien, 7 bastante bien y 1 bien.

Figura 1
Maniqués de dibujo para el estudio de la composición de un paso



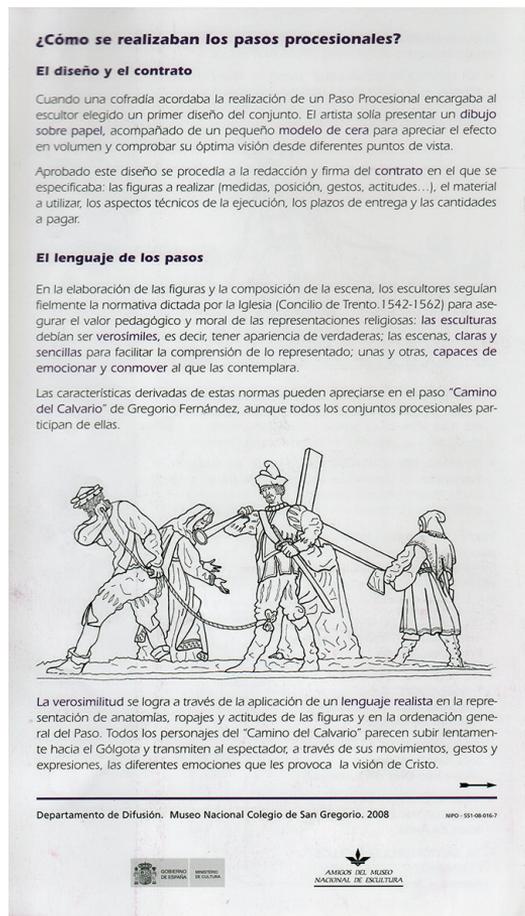
Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura

La escultura procesional del Museo Nacional de Escultura en el ámbito de la historia

Resulta irrefutable que uno de los acontecimientos de mayor trascendencia en la historia de España fue la desamortización del siglo XIX, que tuvo su episodio más conocido, en lo que respecta al patrimonio artístico, en la etapa que recibe el nombre del político liberal Juan Álvarez Mendizábal Mendizábal, a partir de los decretos firmados en 1836. Para el estudio de un arte como el español, dedicado con mayoría abrumadora al terreno religioso, es obvio que un proceso por el que cambió la titularidad de gran parte de los edificios y bienes muebles, constituye un

hito fundamental. La investigación en las fuentes documentales de la época aporta las claves para comprender la situación en la que se encuentra el patrimonio que ha llegado hasta nuestros días y, con frecuencia, proporciona datos inéditos de lo mucho que se perdió. Pero incluso las consecuencias llegaron más allá del interés por un edificio o una obra concreta. En gran medida, el aspecto actual de nuestras ciudades obedece al cambio que se inició en aquel momento, transformando el urbanismo con la apertura de nuevas calles o destinando los antiguos edificios conventuales a distintos usos de utilidad pública.

Figura 2
Tríptico de la Actividad Paso a paso elaborada por el Departamento de Difusión del Museo Nacional de Escultura



Elaboración: Departamento de Difusión del Museo Nacional de Escultura

Una de las respuestas que la legislación preveía para responder a la problemática que se generaba con la supresión de las órdenes religiosas fue la creación de museos. A ello obedece la existencia de muchos de los museos históricos de ámbito provincial existentes en la actualidad en España. El caso de Valladolid tuvo especial relevancia al contar con una inmensa riqueza conventual que fue inventariada y en gran parte recogida, gracias fundamentalmente al esmero de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Aquel Museo de Bellas Artes, inaugurado el año 1842, fue el germen de una institución que en 1933 recibió la categoría de Nacional de Escultura, por el gran interés de las piezas que albergaba de dicha disciplina artística.

Aunque la escultura procesional ya había llegado al museo unos meses antes de su inauguración, las circunstancias que rodearon la expropiación fueron diferentes a la del resto de la colección. La preocupación por el estado en el que se encontraban este tipo de piezas se remonta a mucho tiempo antes, cuando diversos eruditos comenzaron a advertir del peligro que corrían ante la decadencia de la Semana Santa en el siglo XVIII (Urrea, 2000, pp. 14-18). Intervino la Academia dirigiéndose el Rey en 1802, quien encargó a la propia corporación que velase por la correcta conservación de las tallas. Tras sucesivos informes en los que se llegó a proponer que las obras fueran depositadas por las cofradías, el decreto de desamortización del clero secular de septiembre de 1841, firmado por Baldomero Espartero —duque de la Victoria— durante su regencia en la minoría de edad de Isabel II, propició la legislación necesaria para obligar a sus históricos propietarios a que lo entregaran de forma definitiva, basándose en razones de utilidad pública (Hernández, 2016, p. 194). Sin duda fue una ley injusta, pero también se debe tener en cuenta que se promulgó en un momento en el que se pensaba que los pasos no se volverían a montar y que se buscaba garantizar la conservación.

A diferencia de lo que había sucedido unos pocos años antes con las órdenes monásticas, no se pretendía cerrar definitivamente las sedes de las cofradías penitenciales. Por este motivo, lo que se expropió en Valladolid fue esencialmente lo que no estaba al culto, es decir lo que se llamaba *el historiado de los pasos* que solamente se utilizaba al componer las escenas en Semana Santa y había quedado en su mayor parte sin uso por la decadencia de la celebración. Hubo también una excepción a dicha pauta con el grupo de *la Piedad y los dos ladrones* (Figura 3), realizado por Gregorio Fernández. Aunque en la actualidad la cofradía de las Angustias lo sigue reivindicando, realmente es una prueba de que aquella ley facultó a las autoridades a convertir lo que estimaron conveniente en lo que entonces se llamaban *Bienes Nacionales*.

Figura 3
 Grupo de La Piedad con los dos ladrones en la sala
 de Gregorio Fernández del Museo Nacional de Escultura



Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura

De este modo llegaron al futuro museo un numeroso conjunto de obras que no se volvieron a utilizar con su finalidad original hasta que en 1920, casi ochenta años más tarde, se inició el proceso de recuperación de la Semana Santa de Valladolid (Burrieza, 2004, pp. 126-137), de la mano del entonces arzobispo Remigio Gandásegui y con la decidida colaboración de los responsables del museo. Las circunstancias históricas anteriores determinaron que en varios casos los grupos pasaran a ser presididos por una imagen titular distinta e incluso que con el tiempo se montaran nuevas escenas, presididas por una imagen de altar y acompañadas de alguno de los antiguos sayones.

Lo cierto es que la visita al museo supone una oportunidad única desde el punto de vista didáctico para mostrar el lugar que le corresponde a estos grandes pasos con figuras de madera policromada en la historia de la escultura española. Las posibilidades de espacio de la sede principal en el Colegio de San Gregorio sólo permiten la exposición de los tres más importantes, mientras que el resto se

mantienen por el momento montados en un almacén en la cercana Casa del Sol, que se procura hacer visitable a los grupos que lo solicitan. Lógicamente, es a los alumnos interesados por la historia del arte a quienes suscita el mayor interés.

Junto con un proceso creativo en el que se fue consolidando la imagen procesional independiente hasta culminar con obras como la Virgen de las Angustias de Juan de Juni (hacia 1570), el desarrollo de las cofradías y las procesiones en la segunda mitad del siglo XVI pronto se manifestó en el deseo de incorporar escenas con varias figuras, que representarían de un modo más completo los episodios de la Pasión. Por este motivo se comenzaron a realizar los primitivos conjuntos, con frecuencia denominados pasos *de papelón*, término que por otro lado no es muy adecuado, ya que en realidad las figuras son un armazón de madera cubierto con telas encoladas con cabeza, manos y pies tallados también en madera, lo cual es diferente de una obra de cartón piedra. En cualquier caso, su ligereza determinó la posibilidad de fabricar grupos muy livianos a pesar de llevar numerosos personajes.

La escasa resistencia del material a las condiciones ambientales extremas y los golpes, determinaron continuos arreglos en estas esculturas, y a la postre su sustitución por otras más duraderas. La consecuencia es que apenas podemos imaginar cómo serían esos primeros pasos que sin duda fueron numerosos, como lo atestiguan las noticias documentales que recogen su realización o los habituales reparos a los que tenían que ser sometidos.

Era cuestión de tiempo que las cofradías quisieran contar en sus procesiones con esculturas realizadas en madera, menos perecederas, con las que además se podrían conseguir escenas más monumentales y de mayor calidad artística. Durante el primer tercio del siglo XVII la escultura procesional vallisoletana alcanzó su momento de mayor esplendor a través de los grandes pasos en madera policromada, afortunadamente conservados en un buen número hasta nuestros días. Ello fue posible por los avances técnicos en la talla y por el trabajo de un reducido grupo de escultores que lo supieron llevar a cabo, entre los que destacan las figuras de Francisco Rincón y sobre todo Gregorio Fernández.

En el Museo Nacional de Escultura se puede contemplar el primero de ellos, el grupo de la *Elevación de la cruz*, encargado a Francisco Rincón en 1604 por la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo. Las circunstancias históricas anteriormente mencionadas han determinado que la imagen titular permanezca en la actual sede de la cofradía y se monte cada año para el uso procesional, mientras que las siete figuras restantes se exponen durante todo el año en la sala de pasos

del museo (Figura 4). Ello no es obstáculo para poder apreciar la excepcionalidad del conjunto al tratarse de una composición de gran complejidad, resuelta gracias al inteligente empleo de los propios elementos y personajes de la acción para conseguir la estabilidad de la cruz en alto.

Tras la temprana muerte de Rincón en 1608, la escultura procesional pudo seguir evolucionando gracias al trabajo de Gregorio Fernández, quien por otro lado conocía e incluso probablemente colaboró desde el primer momento en las innovaciones técnicas, ya que a su llegada a Valladolid permaneció durante un tiempo en calidad de oficial en el taller de Rincón. Pocos años después, el escultor inició sus encargos para las cofradías vallisoletanas que le llevarían a realizar seis conjuntos procesionales destinados a cuatro cofradías.

Entre los conservados en el museo destaca por su espectacularidad el primero de los que llevó a cabo, el paso de *La Crucifixión*, también conocido como *Sed Tengo* (Figura 5), por representar el momento en el que Cristo recibió la esponja empapada en vinagre. Curiosamente, las circunstancias históricas que en otros casos llevaron a la fragmentación de los grupos en este caso se aliaron para que se conserve completo. Cuando en 1612 la cofradía de Jesús Nazareno decidió encargar una talla del Crucificado y dos sayones al recibir una limosna del gremio de los pasamaneros, la cofradía tenía aún su sede en el convento de San Agustín de Valladolid. Cuatro años después y ya con financiación propia, la cofradía encargó otros tres sayones que completaban el diseño realizado por Fernández. Sin embargo, la decisión de los nazarenos en 1676 de escindirse del convento desembocó en un pleito eclesiástico cuyo fallo favoreció a los agustinos, obligando a que les fueran devueltas las tres primeras. Ante esta situación, la cofradía decidió encargar en 1684 un nuevo Crucificado al escultor Juan Antonio de la Peña e incluso en el siglo siguiente logró recuperar los dos sayones, al permutarlos por el pago de una deuda que mantenía el convento. De este modo, en la iglesia de Jesús quedaron todos los sayones que se componían con el nuevo Crucificado, mientras que en el convento permaneció el Cristo original. Al llegar el proceso desamortizador éste último pasó de San Agustín al museo y de la cofradía se expropiaron, como antes se dijo, los sayones que no estaban al culto, de forma que uno y otros se volvieron a encontrar casi siglo y medio después en la nueva institución museística. Esta singular historia es una buena prueba del interés que aporta el estudio de las vicisitudes por las que ha pasado el patrimonio artístico a lo largo del tiempo para comprender su situación actual.

Figura 4
Paso de La Elevación de la Cruz, Francisco Rincón (1604), en la exposición permanente del Museo Nacional de Escultura sin el Cristo titular

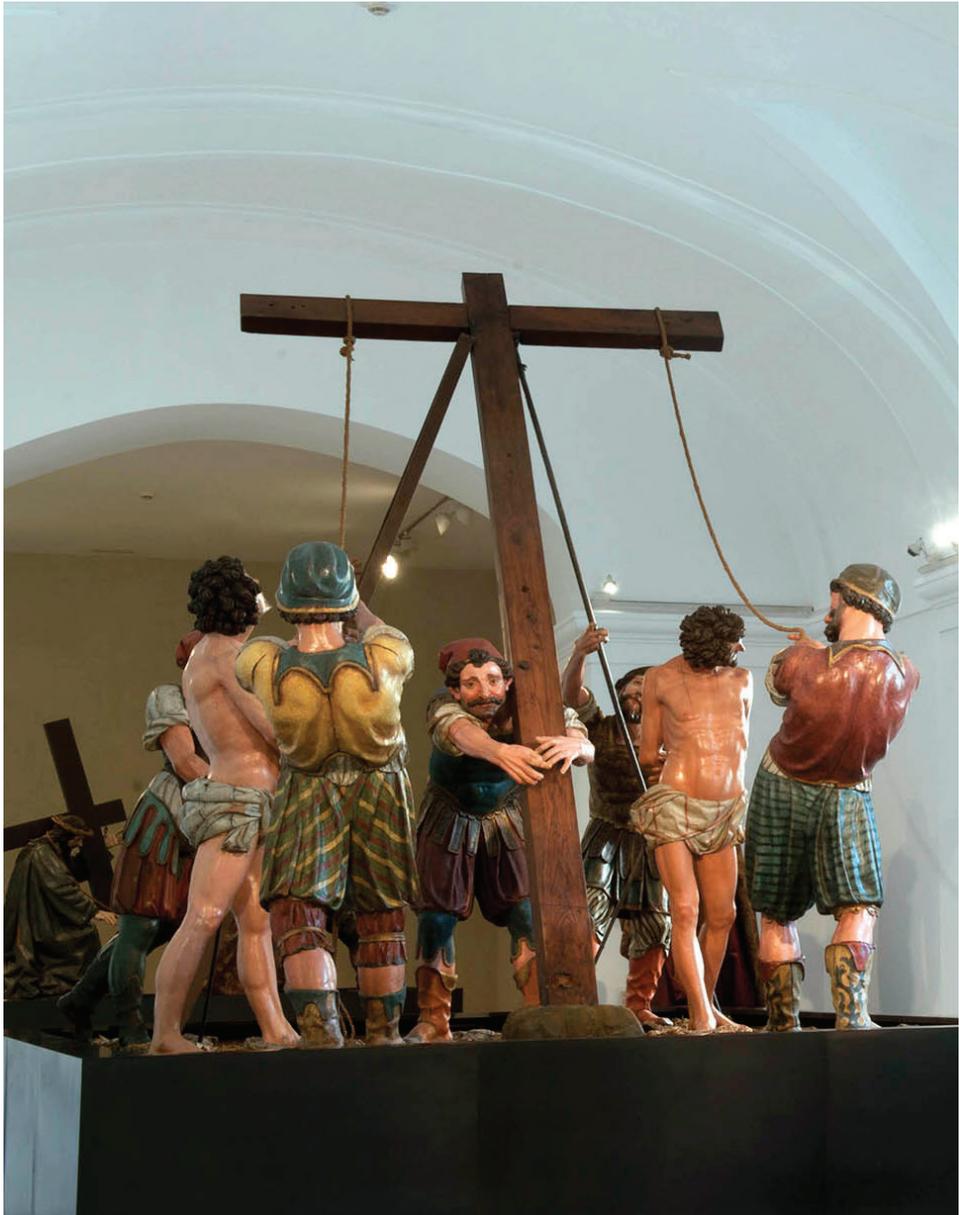


Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura.

Pero las posibilidades didácticas desde el punto de vista histórico no se agotan con la referencia estricta a la historia del arte. La visita a los pasos permite también analizar la sociedad que los hizo posibles, una forma de vida en la que todo se percibía bajo referencias a lo sagrado y que lógicamente produce un enorme contraste con la secularización actual. El apogeo de las cofradías como una de las consecuencias más visibles de la Contrarreforma, compuestas por seglares de todo tipo de condición social que incluso con frecuencia mantuvieron divergencias con el clero, es una muestra evidente de la presencia que tenía lo religioso en la vida cotidiana (Egido, 2000, pp. 29-31). La propia costumbre de organizar procesiones es en sí misma la prueba más elocuente, ya que no cabe mayor indicio de religiosidad colectiva que convertir el escenario urbano en un gran templo por el que discurren los principales episodios de la Pasión y el hecho de su vigencia hasta la actualidad invita a la reflexión desde muy distintos puntos de vista.

La escultura procesional del Museo Nacional de Escultura en el campo de la museografía y la conservación del patrimonio

La recuperación de la Semana Santa de Valladolid, a partir de los años veinte del siglo pasado, tuvo como consecuencia lógica el restablecimiento de la función original de la escultura que siglos atrás se había realizado con dicho fin. En un largo proceso, a medida que avanzaban los estudios sobre el tema, se fueron re-locando varias piezas cuya ubicación original se había olvidado. Como ya se ha mencionado, los responsables del museo jugaron un papel determinante en este sentido (Agapito y Revilla, 1925) y al mismo tiempo, con la lógica autorización ministerial, dieron lugar a un hecho museístico inusual que se mantiene hasta la actualidad, con el préstamo anual de 43 piezas que componen de un modo total o parcial 10 de los pasos que participan en las procesiones vallisoletanas.

Hablar de conservación preventiva en la escultura utilizada con fines procesionales resulta siempre una cuestión un tanto contradictoria y con frecuencia sometida a la polémica. El propio uso de las tallas con dicha finalidad exige que sean dejadas de lado muchas de las actuaciones universalmente aceptadas para una adecuada conservación. El tema es particularmente conflictivo para un museo de carácter estatal en el que la conservación es, lógicamente, una obligación prioritaria y en el que se adopta para toda la colección una normativa en aspectos como las condiciones ambientales, la iluminación o el transporte de obras que, lógicamente, no puede ser cumplida con la exhibición en la calle de los conjuntos procesionales, en el marco de una celebración religiosa. Por último, en la valoración de los riesgos hay que tener en cuenta que se trata de un caso peculiar en la

política de cesiones del museo, ya que, al contrario de lo habitual en los préstamos para exposiciones, se repite anualmente e implica un elevado número de piezas.

Sin embargo, hay una serie de aspectos que no pueden ser ignorados a la hora de analizar la conveniencia de la utilización en las procesiones de esculturas originales con varios siglos de antigüedad e indiscutible valor artístico. Por lo que respecta a las obras que han permanecido en las cofradías penitenciales, es comprensible que se mantenga por encima de cualquier consideración el carácter religioso de unas piezas que fueron creadas con la finalidad de recibir culto en sus iglesias y, durante una semana al año, también en la calle. Ello no debe ser un obstáculo para que la conservación sea un aspecto primordial, como atestiguan las frecuentes decisiones de suspensión a causa de las inclemencias del tiempo, siempre difíciles para las cofradías, pero que cuando se adoptan vienen a demostrar una propiedad responsable de su patrimonio.

Los encargados de una institución no religiosa como el Museo Nacional de Escultura, también deben valorar otros factores a la hora de reflexionar sobre la conveniencia de los préstamos para usos procesionales. Al interés de poder contemplar las tallas con la finalidad con la que fueron creadas, en un escenario urbano y en movimiento, se debe añadir la importancia de mantener una celebración religiosa y cultural que pervive desde los siglos XVI y XVII e incluso la propia demanda social en un evento con evidentes connotaciones turísticas y, por tanto, económicas. La celebración lleva también aparejada numerosos ritos y comportamientos colectivos cuya necesaria conservación, bajo el concepto del patrimonio inmaterial, nadie discute en la actualidad. La conclusión de todo ello es que en el caso concreto del museo vallisoletano la presencia de sus esculturas en las procesiones ha supuesto, sin ninguna duda, el principal elemento integrador entre la institución y la ciudad que lo alberga.

Los riesgos indudables del uso de las tallas con fines procesionales suscitan con cierta frecuencia el debate sobre la posibilidad de la realización de copias que cumplieran dicha función. Sin embargo, en mi opinión esta solución es solamente adecuada en algún caso puntual. Sin olvidar el elevado coste económico que supondría la realización de copias de todas las piezas que presta el Museo Nacional de Escultura, debe tenerse en cuenta que estas tallas conviven en la celebración de la Semana Santa con otras imágenes de cofradías, que por razones devocionales en ningún caso aceptarían sustituir sus esculturas por réplicas actuales. Incluso hay algunos ejemplos en el que figuran en un mismo paso obras del museo con otras procedentes de cofradías o diferentes iglesias. Por último, si se decidiera realizar copias, se debería sopesar el destino de las mismas durante el resto del año, ya que

no sería raro que al final se terminara exponiendo originales y copias en dos museos diferentes, lo que sin duda causaría confusión en los visitantes.

Figura 5
Paso de La Crucifixión o Sed tengo, Gregorio Fernández (1612-1616),
Museo Nacional de Escultura



Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura.

Con todas las razones anteriormente expuestas y considerando que los museos deben estar al servicio de la sociedad que los hace posibles, la labor de los conservadores y restauradores encargados del tema se debe centrar en minimizar los riesgos para las piezas, supervisando de forma continua tanto su estado como el modo en el que son manipuladas y evitando su utilización si las condiciones climáticas no son favorables. Ello comporta una permanente actitud de diálogo con las cofradías, aceptado casi siempre con absoluta comprensión, y una labor de concienciación que permita incluso actuar con cierto margen de prudencia. Con todo, el alcance de la celebración es tal que nunca faltan las críticas cuando se determina una suspensión y no se cumplen los pronósticos.

Esta situación tan singular determina que el análisis de la colección de escultura procesional que se conserva en el Museo Nacional de Escultura constituya una oportunidad única para los alumnos que cursan estudios relacionados con el patrimonio artístico. Futuros historiadores, restauradores, conservadores de museos, gestores del patrimonio e incluso técnicos de turismo, se muestran siempre interesados por los diferentes perfiles que el asunto ofrece y también por la controversia que en muchos casos suscita. Al mismo tiempo, el tema les permite entrar en contacto con la variedad de campos que abarca la museografía y las responsabilidades que tendrán que afrontar en la actividad profesional para la que se preparan.

Desde el punto de vista de la conservación preventiva, uno de los aspectos en los que el museo puso mayor interés, hace ya algunas décadas, fue en el sistema utilizado para transportar los pasos durante las procesiones. Desde el resurgir de la Semana Santa vallisoletana, en los años veinte del siglo pasado, se comenzaron a utilizar carrozas con ruedas en lugar de las andas tradicionales, probablemente porque en aquel momento era imposible contar con el número de gente necesaria para sacar los pasos a hombros. De hecho con los recorridos actuales sería también impensable volver a llevar los pasos grandes con el sistema original. Para unas piezas de tamaño natural, y con frecuencia superiores, es un hecho lógico que el mayor riesgo de sufrir golpes se produzca en las operaciones de montaje y desmontaje. Por este motivo, los esfuerzos se centraron en conseguir carrozas con un sistema hidráulico que permite mantener los conjuntos a una altura adecuada para la exposición y elevarlos para el recorrido en las calles, de modo que las piezas permanecen durante todo el año sobre el mismo soporte (Figura 6).

Figura 6
Carroza del paso Camino del Calvario con el hidráulico bajado



Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura.

Lógicamente, dicha medida generó también problemas estéticos para la exposición permanente en el museo. Utilizar para ocultar las ruedas las faldillas que las cofradías incorporan para las procesiones, no era una solución viable por la diferente altura y también porque se pretendía mantener la imagen de unidad, no sólo entre todos los pasos conservados en el museo sino también con el resto de la colección. En la última remodelación del museo, inaugurada en 2009, se decidió abrazar las carrozas con una estructura frontal, compuesta por dos piezas y con el mismo aspecto del resto de las peanas del museo, que cada año se desmontan gracias a las ruedas inferiores que permiten, a pesar del tamaño, su desplazamiento (figs. 7 y 8).

Figura 7
Sala de pasos del Museo Nacional de Escultura
con los conjuntos de La Elevación de la Cruz y Sed tengo



Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura.

La singularidad del tema alcanza también a cuestiones técnicas específicas como los criterios de restauración. Si bien es cierto que se procura mantener la norma general de mínima intervención que se aplica a toda la colección, el uso procesional ha obligado con cierta frecuencia a utilizar en mayor grado las reintegraciones, aunque siempre se realicen con criterios de reversibilidad y con el fin de unificar la lectura en la lejanía pero perceptibles a corta distancia.

El paso del Entierro de Cristo constituye el ejemplo más especial en este apartado. Se trata de un grupo realizado por los escultores Antonio de Ribera y Francisco Fermín, discípulos de Gregorio Fernández, siguiendo un modelo que unos años antes había realizado el propio maestro junto con Andrés Solanes. La accidentada historia de la cofradía tuvo como consecuencia que se perdieran varias de las figuras originales y que de una de las dos tallas de los dos santos varones que enterraron a Cristo solamente se conservara la cabeza. El deseo de la cofradía

de recuperar la escena, aunque fuera sensiblemente reducida, llevó a la decisión de incorporar dicha cabeza en un cuerpo realizado en fecha reciente (Figura 9). De esta forma, una decisión que sería impensable para cualquier otra obra del museo se terminó aceptando por la solicitud para el uso procesional.

Figura 8

Sala de pasos del Museo Nacional de Escultura con el conjunto de Camino del Calvario, Gregorio Fernández y Pedro de la Cuadra (Nazareno), [1614-1615, Nazareno hacia 1610]



Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura.

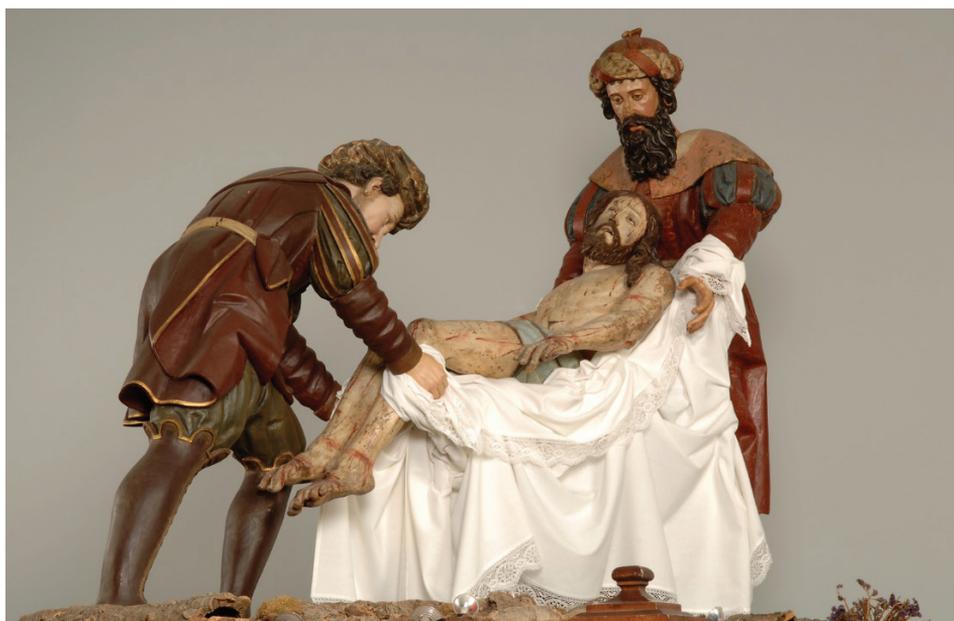
Otros aspectos importantes del trabajo en un museo, adquieren en este caso una particular relevancia. Desde el punto de vista documental, el expediente se inicia cada año con la solicitud por parte de las cofradías del préstamo de los pasos a través de un escrito en el que junto a la persona responsable que representa a cada una de las cofradías y los datos relativos a la obra solicitada, se incluye un documento anexo en el que la cofradía acepta las condiciones particulares del préstamo. Los apartados más importantes de estas condiciones son:

- Obligatoriedad de suscribir una póliza de seguro cuyo beneficiario es el Estado y con cobertura desde el momento en que se inician las operaciones de montaje hasta el final de las mismas.

- Dirección por parte del personal técnico del museo de todas las manipulaciones de obras en los pasos en los que figuran piezas pertenecientes al mismo.
- Redacción de un documento en el que se informen de forma detallada de los días, horarios y recorridos de las obras pertenecientes a dicha institución.
- Compromiso de proteger en caso de lluvia los pasos con el plástico preparado a tal fin y llevarlos rápidamente a cubierto, de acuerdo con las instrucciones dadas por el conservador de guardia, que actúa en un papel similar al del correo en las exposiciones temporales. En el mismo sentido, la propia orden ministerial establece que el director del museo podrá suspender la salida de los pasos si las condiciones climatológicas fueran desfavorables o ante cualquier eventualidad que pudiera poner en riesgo a las piezas.

Figura 9

Paso del Entierro de Cristo. Antonio de Ribera y Francisco Fermín (1641)



El cuerpo de la figura que sujeta las piernas de Cristo fue realizado por José Antonio Saavedra en 1995.

Foto: Archivo Museo Nacional de Escultura.

Toda esta documentación junto con las correspondientes actas de préstamo y devolución, firmadas cada vez que un paso sale o entra del museo, configura un completo expediente anual en el que la normalización documental contribuye a

clarificar la responsabilidad sobre la conservación de las obras y mentalizar a las cofradías de la seriedad del proceso.

Incluso un aspecto tan delicado en la gestión de un museo como es la seguridad, se ve afectado por este singular préstamo. Lógicamente es necesario admitir que el uso en la calle y la permanencia durante la Semana Santa de algunos pasos en las sedes de las cofradías, implican circunstancias totalmente distintas, aunque los profesionales del museo tratan de mantener, en colaboración con las hermandades, el mayor control posible. Por otro lado, dado que el museo ha facilitado desde hace décadas que algunas cofradías que lo necesitan utilicen sus instalaciones para el montaje de piezas ajenas al mismo, aspectos como la entrada y salida de obras o los trabajos de preparación de los pasos, propios y ajenos, tienen que estar perfectamente regulados.

En conclusión, se trata de un asunto extremadamente sensible desde todos los puntos de vista que afectan a la vida de un museo y, por tanto, ofrece interesantes perspectivas a quienes se están formando para ejercer las distintas profesiones que de un modo más o menos cercano están implicadas en este tipo de instituciones o, con carácter más general, en el patrimonio artístico.

Bibliografía

- Agapito y Revilla, J. (1925). *Las cofradías, las procesiones, y los pasos de la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid.
- Burrieza Sánchez, J. (2004). *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid.
- Egido López, T. (2000). *Semanas Santas, procesiones y cofradías. Imagineros en la Semana Santa y su obra*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.
- Hernández Redondo, J.I. (2016). *La desamortización en Valladolid: patrimonio mueble. Conocer Valladolid. IX Curso de patrimonio cultural*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- Urrea, J. (200). *Conservación y exposición de los Pasos en el Museo. Pasos Restaurados*. Valladolid.

Explorando las tradiciones: ABP y *Flipped Classroom* para el estudio de las mentalidades, la simbología y la sociabilidad mediterránea a través de la didáctica de la Semana Santa

Antonio Jesús Pinto Tortosa¹

Resumen

El cometido de este capítulo es analizar cómo, desde la asignatura de Ciencias Sociales, se aborda (o no) la enseñanza de la Semana Santa en Educación Secundaria Obligatoria, concibiendo esta festividad en sentido holístico; es decir, abarcando tanto el mero hecho religioso, como su trasfondo histórico y cultural. De esta forma, se pretende demostrar si la acción pedagógica desarrollada en nuestra materia es suficiente para ayudar a comprender este fenómeno en el contexto español, tan vinculado a su celebración. Con tal fin, se ha articulado el capítulo en seis partes: primeramente, se hace una breve introducción sobre la relación de los alumnos de Educación Secundaria Obligatoria con la Semana Santa en su vida cotidiana. A continuación, se procede a detectar el problema que plantea la didáctica actual de la Semana Santa, a la luz de las evidencias recabadas en una encuesta a alumnos de segundo curso de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y de Educación Secundaria para Adultos (ESA). En el segundo epígrafe, la identificación del problema sirve de base para plantear una propuesta metodológica orquestada sobre un marco teórico cuyos pilares fundamentales son el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) y el Flipped Classroom. Seguidamente, tras definir las bases teóricas del presente estudio, se exponen las hipótesis y objetivos de partida, describiendo la metodología que guiará el plan de trabajo. En el cuarto epígrafe, se presenta dicho plan de acción, relacionando cada una de sus fases con los diferentes objetivos de la investigación. Puesto que el plan desarrollado no se ha llevado a la práctica, en quinto lugar se obviará el análisis de los resultados, para prever posibles efectos del mismo a partir de los resultados obtenidos en otras experiencias similares. En sexto y último lugar, se presentan las principales conclusiones de la investigación.

Palabras clave: Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), Flipped Classroom, Semana Santa, simbología, sociabilidad.

Introducción

La Semana Santa representa en España un momento indudable de celebración, cuya naturaleza ha ido cambiando con el paso del tiempo. Hasta finales del siglo XX, su carga religiosa y moralista era muy fuerte, tanto por el peso de la tradición católica en el imaginario colectivo hasta mediada la década de 1970, como

1 Universidad Europea. antoniojesus.pinto@universidadeuropea.es

por la larga sombra de la religiosidad franquista en el conjunto de la población en el último cuarto de la centuria. En la actualidad, cuando nos aproximamos ya al final de la segunda década del siglo XXI, la situación parece bien distinta, pues la festividad, en su sentido de vacación y libranza laboral, ha ganado terreno sobre el sentido meramente religioso, en buena medida por un cambio de valores que ha sacudido la mentalidad colectiva de la sociedad occidental en su conjunto, fomentando una mayor inclinación por el consumismo y la inmediatez.

Sin embargo, el cometido de la presente investigación no es realizar un análisis sobre dicho cambio de valores, que merecería un estudio aparte, sino recalcar un aspecto especialmente llamativo: el modo de enseñar la Semana Santa no ha cambiado en absoluto en los contextos educativos españoles. De suerte que quienes salen a la calle cada año para contemplar las procesiones y visitar las imágenes en sus templos respectivos, conocen perfectamente qué están haciendo, pero ignoran una pregunta esencial en la disciplina histórica: ¿por qué lo hacen? Disfrutan las vacaciones en dicho periodo, pero siguen, en la inmensa mayoría de los casos, en la ignorancia del motivo que lleva a que estas vacaciones ocurran cada vez en momentos diferentes del año; cuando cabría, al menos, preguntarse: si se conmemora la muerte y resurrección de Jesús de Nazaret, ¿quiere esto decir que murió en fechas distintas? Las personas se afilian a cofradías con una estructura y funcionamiento que responden a un patrón concreto de conducta y asociación, cuyas raíces se hunden en el medievo, pero bien lo ignoran, o bien intuyen que es así pero prefieren no profundizar mucho más. Adoran unas imágenes de madera policromada que representan la pasión del Cristo, sin pararse a analizar los detalles estilísticos y el mensaje que cada escultor ha querido transmitir a través de su obra, convirtiéndola así en una ventana abierta a la mentalidad del pasado. Y por último, ha de constatarse algo que convierte a esta festividad en algo, cuando menos, misterioso: incluso los agnósticos y ateos repiten cada año los mismos ritos, atraídos por una especie de fuerza y curiosidad a la cual la razón es incapaz de sobreponerse.

Podrá argumentarse que la posibilidad de cuestionarse sobre la naturaleza y sentido de la Semana Santa en España era inexistente hasta hace bastante poco; para ser exactos, hasta hace unos cuarenta años, lo cual constituye una nimiedad en términos históricos. Ahora bien, nadie podrá negar que el cambio social de las últimas décadas debería haberse visto acompañado de una transformación educativa que permitiese a maestros y profesores estar a la altura de las circunstancias. En buena medida, este trabajo de investigación no es sino una reivindicación de una educación distinta, que desde las diferentes disciplinas, y especialmente desde

el ámbito de las Ciencias Sociales, sea capaz de formar a ciudadanos críticos. Esto es, individuos que en el futuro inmediato, cuando salgan del sistema educativo para convertirse en adultos y ciudadanos de pleno derecho, reiteren determinados patrones de conducta no por mera inercia y sin comprenderlos, sino porque, después de un análisis reflexivo sobre los mismos, hayan sido capaces de entender dichos patrones, decidiendo libre y voluntariamente perpetuarlos, o cambiarlos por otros que, a su juicio, parezcan más acordes con sus propios principios. Por eso, el fin de esta propuesta no es ofrecer una panacea educativa, sino analizar, a través de un ejemplo práctico como la Didáctica de la Semana Santa, el relevante papel que a los educadores corresponde, como dotadores de herramientas de pensamiento y análisis crítico a los ciudadanos del mañana.

Identificación del problema y marco teórico

Identificación del problema

Como se indicaba en la introducción, el presente capítulo parte de la convicción de que los niños y los adolescentes que estudian actualmente en el sistema educativo español carecen de un enfoque didáctico adecuado para entender la Semana Santa, que reviste una importancia innegable en su calendario escolar y en su vida cotidiana. Pueden comprender que se trata de un periodo vacacional, o de un momento en el que se celebra algo, pero muy pocos saben concretar su sentido preciso. Para ilustrar esta realidad y constatar si el presupuesto de partida era falso o no, se realizó una encuesta a dos grupos de estudiantes, en Antequera (Málaga) y Madrid. El objetivo no era otro que demostrar que el desconocimiento sobre el sentido de la Semana Santa afecta tanto a centros escolares donde existe un perfil de alumnado multicultural, como el caso del colegio Raimundo Lulio de Madrid, en el barrio de Vallecas, como a colegios e institutos donde todos los alumnos son españoles de nacimiento, de los que el Instituto Pedro Espinosa de Antequera constituye un buen ejemplo.

El grupo que realizó la encuesta en Antequera estaba formado por diez alumnos de 2º curso de Educación Secundaria de Adultos (ESA), mientras que el grupo de Madrid constaba de 41 alumnos de 2º de ESO. El tipo de encuesta era bastante sencillo: en él se inquiría sobre su información personal (sexo, edad, lugar de nacimiento, curso y asignatura), para pasar a identificar seis ítems de interés para esta investigación: si los alumnos son religiosos o no y, en caso afirmativo, qué religión profesan; la medida en que conocen qué se celebra en Semana Santa; si sabrían dar una razón para que la Semana Santa ocurra cada año en una fecha

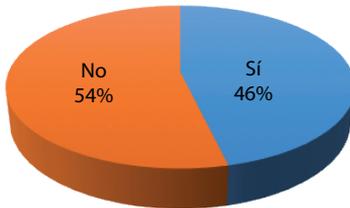
diferente; su conocimiento de la simbología y orígenes de la Semana Santa; la conexión que establecen entre la Semana Santa y la sociabilidad; y, finalmente, qué vínculo existe entre las imágenes de la Semana Santa y las mentalidades.

En el caso del Colegio Raimundo Lulio de Madrid, el 63,4% de los alumnos se define a sí mismo como religioso: dentro de este porcentaje, el 41,4% se considera cristiano, y el 22% católico. En el Instituto Pedro Espinosa de Antequera, el 50% de los alumnos dice ser religioso, pero curiosamente el 50% se define como católico, el 20% como cristiano, el 20% como ateo y el 10% como agnóstico; de aquí se deduce que estos alumnos identifican ser religioso con ser practicante exclusivamente. En cualquier caso, la conciencia del individuo sobre su propia religiosidad no parece cambiar en un contexto y otro. Lo mismo ocurre con la respuesta a la pregunta: “¿Conoces qué se celebra en Semana Santa?”. A continuación se muestra la comparación de los resultados de ambos centros:

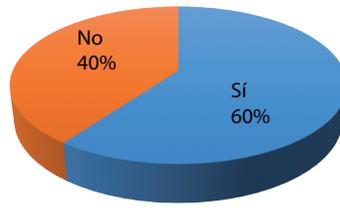
Gráficos 1 y 2

Respuesta a la pregunta “¿Conoces qué se celebra en Semana Santa?”, por los alumnos del Colegio Raimundo Lulio de Madrid (izquierda) y el Instituto Pedro Espinosa de Antequera (derecha)

¿Conoces qué se celebra en Semana Santa?



¿Conoces qué se celebra en Semana Santa?



De los datos anteriores se deduce que el nivel de desconocimiento sobre la Semana Santa en el alumnado de ESO/ESA es bastante alto, tanto en un centro de la Comunidad de Madrid como en un instituto andaluz, donde el acervo cultural debería, a priori, influir en una mayor conciencia sobre la naturaleza de dicha festividad. Una vez detectado este problema, es preciso plantear una acción didáctica para resolverlo. Para ello, se ha optado por una base teórica construida sobre dos pilares fundamentales: el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) y el Flipped Classroom, cuyos aspectos esenciales se exponen en el siguiente sub-apartado. En el tercer epígrafe se definen la hipótesis, objetivos y metodología de la presente investigación, y a continuación se presenta el plan de acción. En este último, se empleará como hilo conductor el resto de preguntas de cuestionario al que se ha

hecho previamente referencia, dado que tanto su tenor como la respuesta de los estudiantes participantes proporcionaron las ideas fundamentales para encaminar este proyecto.

Marco teórico

Para empezar, este planteamiento didáctico se apoya en el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP). Aunque la encuesta previamente descrita se ha realizado con alumnado de segundo curso de ESO y ESA, la propuesta que atañe a esta investigación se aplicaría tanto en el primer como en el segundo curso de ESO, dado que en ambos se imparten los contenidos susceptibles de abordarse desde este proyecto, a saber: por una parte, la Antigüedad Clásica, en el último bloque de contenidos de Ciencias Sociales de 1º de ESO; y, por otra parte, la Edad Media y la Edad Moderna, correspondientes ambas al temario de Geografía e Historia de 2º de ESO (Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria; Decreto 111/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía). La apuesta por ABP se fundamenta en la convicción de que esta metodología favorece la mayor implicación del alumnado, ofreciéndole la posibilidad tanto de comprender y entender realidades cercanas, de las cuales la Semana Santa es un ejemplo, como de concebir la vinculación entre diferentes materias, experimentando así la transversalidad (Martí et al., 2010, pp. 11-21).

Respecto a la metodología de flipped classroom o clase invertida, se empleará en esta propuesta didáctica porque se aspira a desterrar el modelo de clase tradicional, conforme al paradigma conductista, que concibe al profesor como transmisor de conocimiento y al alumno como mero receptor (Skinner, 1994). Contra este paradigma, se parte de la convicción de que el alumnado, según las teorías del aprendizaje significativo y el constructivismo (Carretero, 1993; Moreira, 2012), ha de adoptar un papel protagonista en la elaboración de su propio conocimiento, contando con el profesor como mero guía y orientador en el proceso. El docente proporcionará las claves esenciales para que los discentes trabajen sobre los contenidos fuera del aula, bien en casa, o bien en los diferentes escenarios propuestos por aquel, donde habrán de buscar información sobre los temas a tratar en el proyecto que desarrollarán (Bergmann y Sams, 2012). Por añadidura, es preciso romper con la restricción según la cual el acto de enseñanza-aprendizaje ha de circunscribirse únicamente al contexto físico del aula escolar: los alumnos no solo deben tomar las riendas de su propio aprendizaje, sino que además han de

concebir el mundo en su conjunto como un escenario o aula real para aprender haciendo y observando, en lo que constituye una evidencia práctica de aprendizaje experiencial (Bejarano Franco, 2006).

Hipótesis, objetivos y metodología

Hipótesis

En esta propuesta didáctica se parte de la base de que, como demuestran los resultados de la encuesta que se ha realizado a los alumnos de dos centros escolares en contextos geográficos diferentes, el grado de conocimiento sobre la Semana Santa y su significado es bastante reducido. Con independencia del trasfondo cultural del alumnado implicado, la Semana Santa constituye una celebración que ocupa un lugar destacado en el calendario y en la cultura del país actualmente, por lo que se estima que ha de trabajarse desde las aulas para paliar dicha carencia, no solo reforzando las explicaciones sobre el origen y significado de esta festividad, sino también generando un espacio amplio para el debate y la reflexión, en el que otros alumnos de religiones y culturas diferentes puedan aportar su visión, sobre la Semana Santa y sobre sus propias celebraciones religiosas. Así pues, la hipótesis de partida es la siguiente: un trabajo continuado en el aula, a partir de un proyecto educativo transversal para 1º y 2º de ESO, cuyos principios y pautas se estudiarán en el siguiente epígrafe, contribuirá a mejorar el conocimiento de los adolescentes sobre esta manifestación de la cultura española.

Objetivos

Con el fin de contrastar dicha hipótesis con la praxis educativa, se define un objetivo general de la presente investigación: aumentar el conocimiento y la conciencia de los alumnos de Educación Secundaria sobre el origen, significado y características de la Semana Santa. Una vez identificado dicho objetivo general, podemos definir los siguientes objetivos secundarios, cada uno de ellos vinculados a diferentes preguntas que también se hicieron en la encuesta base para esta investigación:

1. Mejorar el conocimiento de los alumnos sobre el contexto en que nació, vivió y murió el personaje histórico de Jesús de Nazaret.
 - a. Estudiar las bases esenciales de la mitología romana, prestando especial atención a los rituales vinculados al culto solar, en concreto: el nacimiento del Sol, coincidente con la celebración de la Natividad, y la

- “muerte” y “resurrección” de la naturaleza en primavera, estrechamente relacionadas con la celebración de Semana Santa.
- b. Analizar los espacios de sociabilidad en que se desarrollaban dichos rituales, prestando especial atención a las celebraciones de primavera, con el fin de detectar cambios y permanencias en los patrones de conducta a lo largo de los siglos.
 - c. Identificar los hitos conocidos de la vida de Jesús de Nazaret, contextualizándolos en el Alto Imperio Romano.
 - d. Señalar las circunstancias que rodearon la muerte de la figura histórica de Jesús, valorando tanto su visión desde el mundo romano como por sus contemporáneos judíos.
2. Explorar la historia social y económica de la Edad Media, centrándose en la Plena y Baja Edad Media.
 - a. Definir las circunstancias que favorecieron el auge de las ciudades o burgos y la aparición de los diferentes oficios.
 - b. Estudiar la constitución, naturaleza y funciones principales de los gremios y cofradías de trabajadores de oficios.
 - c. Identificar el vínculo entre las cofradías y la religiosidad, a través de las advocaciones y las figuras de los patrones.
 - d. Rastrear la perdurabilidad del espíritu original de los gremios y cofradías medievales en las actuales cofradías y hermandades de Semana Santa.
 3. Analizar las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que posibilitaron la crisis del Renacimiento y el advenimiento del Barroco.
 - a. Caracterizar la crisis generalizada de la mentalidad colectiva tras el brote de la peste en el siglo XVII.
 - b. Describir la labor de la Contrarreforma para favorecer la crisis de los valores humanistas y renacentistas, a favor de una religiosidad más conservadora y apocalíptica.
 - c. Identificar las principales corrientes artísticas y sus máximos representantes en la imaginería barroca.
 - d. Definir los rasgos esenciales de la escultura y la pintura barroca, señalando el mensaje que pretende transmitir a los creyentes, y su influencia en la imaginería posterior, tanto en el siglo XVIII como, sobre todo, en el siglo XIX.

Metodología

La metodología empleada es, por una parte, cualitativa, en la medida en que los docentes encargados de aplicar este proyecto actuarán como observadores

participantes de la realidad de aula sobre la cual pretenden incidir. Es decir, los profesores llevarán a cabo la propuesta en clases reales de 1º y 2º de ESO para verificar, una vez concluido el plan de trabajo, si la hipótesis inicial se ve confirmada y si, por tanto, los resultados del proyecto son positivos. Habrá de interactuarse con el alumnado objeto de esta acción didáctica, modificando los planteamientos básicos de la misma en función de su respuesta y necesidades en cada momento, dado que, conforme a los principios de la metodología cualitativa, aunque exista un plan de acción preconcebido, es necesario ir verificando cada paso para testar la respuesta de la población participante en la experiencia. Además, se estará llevando a cabo un trabajo de investigación-acción, dado que el proyecto cobrará vida propia en función de las circunstancias derivadas de cada aula de alumnos participantes, pudiéndose igualmente, por la propia naturaleza de la investigación educativa, observar los resultados de manera inmediata, en el día a día de cada sesión de clase. La observación será fundamental para modular cada uno de los pasos del proyecto conforme a la respuesta del alumnado.

Asimismo, puesto que las encuestas iniciales nos permiten obtener una imagen global de ambos grupos de alumnos y su conocimiento apriorístico sobre la Semana Santa, también existe una base metodológica cuantitativa.

Plan de acción

El plan de acción se estructura en tres fases diferentes, correspondientes a cada uno de los objetivos planteados en el apartado anterior. El seguimiento de las fases de trabajo no obedece a un criterio cronológico histórico, sino al momento del calendario escolar en que se han programado los contenidos susceptibles de abordarse desde este proyecto. Por tanto, se comenzará con el trabajo sobre contenidos de Edad Media en 2º de ESO, para seguir con la Edad Moderna en el mismo curso. Posteriormente se dará un salto atrás en el tiempo, trabajándose elementos de la Antigüedad Clásica con los alumnos de 1º de ESO. A continuación se procede a explicar el cometido de dichas fases, de forma pormenorizada.

Presentación del proyecto: Semana de bienvenida y toma de contacto

Puesto que la propuesta se fundamenta sobre los principios del ABP, es preciso presentar a los alumnos de 1º y 2º de ESO el proyecto: “Me convierto en guía turístico en temporada alta: ¿cómo explico la Semana Santa a un visitante extranjero?”. Conforme a los postulados de dicha corriente metodológica, la motivación ha de partir de los alumnos. En este caso no se cumple dicha premisa, dado que son los profesores quienes plantean el proyecto, pero al hacerlo deben

dejar claro que la motivación no es otra que suplir una carencia detectada en el alumnado: su desconocimiento del sentido y significado de una festividad típica de nuestra cultura, como es la Semana Santa. De este modo, desde el momento de la presentación inicial, se aclara que los contenidos trabajados y aprendidos en el proyecto a lo largo del curso serán fundamentales para que puedan comprender esta celebración, presente en su vida cotidiana. Si se consigue transmitir la idea de “utilidad” del aprendizaje adquirido, la motivación de los alumnos crecerá de manera exponencial. Con el fin de destacar aún más la aplicabilidad práctica de los aprendizajes, puede realizarse una encuesta inicial similar a la que se empleó al comienzo de esta misma propuesta didáctica. De este modo, la identificación de las lagunas de los discentes sobre la Semana Santa servirá para trazar el camino que se recorrerá a lo largo del curso académico.

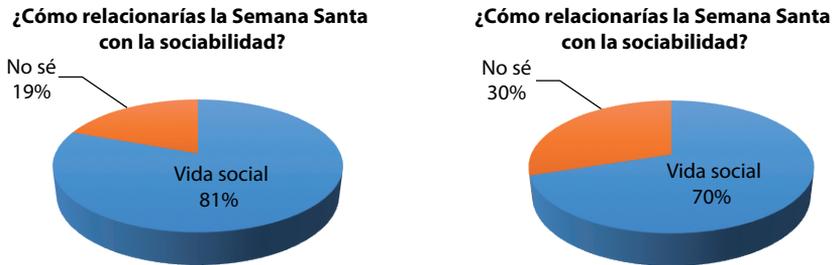
En el acto de presentación han de concurrir todos los profesores que intervengan en la materia de Ciencias Sociales en los cursos implicados, para que los alumnos tengan la convicción de que el trabajo se hará de manera coordinada entre los diferentes grupos y cursos (1º y 2º) que participan en él, y para que las directrices de trabajo queden claras y resulten unánimes desde el principio. Aprovechando esta sesión introductoria, se les transmite que el producto final del proyecto será la celebración de una “Jornada de Interpretación de la Semana Santa” en el colegio, que se concebirá como día de puertas abiertas para que los padres, vecinos del barrio, y demás participantes de la comunidad educativa puedan acudir, tanto a informarse como a observar y valorar los logros finales de los alumnos. Además, en colaboración con la asignatura de Lengua Castellana y Literatura no solo se estudiarán las principales manifestaciones literarias antiguas y medievales vinculadas a este acontecimiento, sino que además se redactará un catálogo de la Semana Santa como festividad abierta a todas las culturas, que ayude a entender el fenómeno y a identificar los vínculos comunes entre judaísmo, cristianismo e Islam, por citar las tres grandes religiones, sin excluir a ninguna otra que se encuentre representada en las aulas.

La sociabilidad en la Edad Media: gremios, hermandades y cofradías

Mediado el primer trimestre, los alumnos de 2º de ESO estudian “La ciudad medieval”, centrándose en aspectos relacionados con el resurgir de la vida urbana y las actividades económicas más destacadas. Esta Unidad ayuda a abordar la primera parte del proyecto, partiendo de la respuesta a una de las preguntas de la encuesta previa a esta investigación, en la que se inquiría a los alumnos de 2º de ESO y de ESA sobre la relación entre la Semana Santa y la sociabilidad. Se muestra a continuación el resultado de dicha encuesta en los dos centros seleccionados:

Gráficos 3 y 4

Respuesta a la pregunta “¿Cómo relacionarías la Semana Santa con la sociabilidad?”, por los alumnos del Colegio Raimundo Lulio de Madrid (izquierda) y el Instituto Pedro Espinosa de Antequera (derecha)



Como se ha venido constatando en otros puntos, los resultados son muy parecidos en ambas muestras: es decir, la mayoría de los alumnos (en torno a tres cuartas partes) considera que la Semana Santa se relaciona con la sociabilidad porque la gente sale más a la calle. Incluso quienes responden que en esa época van a su pueblo, aluden a una manifestación de sociabilidad, dado que regresan a su núcleo social originario: bien la familia en sentido amplio, o bien los amigos con los que solo suelen hacer actividades en común en momentos concretos del año. Sin embargo, ninguno detecta el carácter social de las hermandades y cofradías de Semana Santa.

Por este motivo, aplicando la metodología de la clase invertida, en la primera sesión el profesor marca la secuencia de contenidos a seguir durante el tiempo dedicado a esta Unidad Didáctica. Comenzando por el resurgir de la vida urbana, el docente pedirá a los alumnos que realicen una pequeña investigación de campo sobre los restos de la muralla de la ciudad, si los hay, y la evolución del plano de la misma a lo largo de la Edad Media y la Edad Moderna. Una vez hecho este estudio sobre el terreno, y tras leer en casa el material didáctico para el comienzo de la Unidad, deberán rellenar un cuestionario en clase para garantizar su correcto seguimiento de los contenidos.

A continuación, los alumnos deben estudiar las principales actividades económicas urbanas, centrándose en la artesanía y el comercio, y las características de la sociedad urbana en la Edad Media. Divididos por grupos de cuatro personas, que asumirán los roles de coordinador, secretario, controlador y portavoz, elegirán uno o dos gremios que se convertirán en el tema central de su trabajo en este punto. Durante una semana deberán recabar información sobre dichos gremios,

con la ayuda del profesor durante las sesiones de clase, valiéndose de recursos en la web y la biblioteca del colegio. Será fundamental, antes de concluir la semana, que salgan a la calle para ubicar, sobre el plano urbano actual, las zonas de la ciudad donde se ubicaban los gremios objeto de su estudio. Habrán de exponer el resultado de sus indagaciones en clase, aportando al profesor un informe escrito de las mismas.

Para concluir este punto, una vez se maneja por los discentes la información sobre el origen de los gremios, el profesor dedicará una sesión a la explicación de los motivos para el nacimiento de las cofradías de oficios, destinadas a proteger los intereses de los trabajadores y a disponer de fondos comunes para la asistencia mutua. Sobre la base de la investigación de campo hecha previamente por los alumnos, corresponderá a estos ahora indagar qué cofradías y hermandades nacieron en relación con los gremios elegidos por cada uno de los grupos, y si dichas cofradías se articularon en torno a la figura de un santo patrón, o de una advocación mariana. Igualmente, habrán de identificar la perdurabilidad de dichas cofradías en la sociedad actual, comparando sus funciones originarias con el papel presente de las hermandades de Semana Santa. Hecho esto, cada grupo entregará un anexo al informe escrito original, señalando los rasgos de las hermandades y cofradías medievales que pueden percibirse en las cofradías actuales.

Imaginería de pasión: ventana abierta a la mentalidad de la crisis del Barroco

La Unidad Didáctica sobre el Barroco, en 2º de ESO, coincide con el tránsito del segundo al tercer trimestre, es decir, con la celebración de la Semana Santa. Por tanto, los alumnos estudiarán los contenidos de la asignatura de Ciencias Sociales en la calle, observando y analizando las imágenes que procesionan en esta época, con el fin de responder a la pregunta que se muestra a continuación, incluida también en la encuesta inicial:

Como se observa, llama poderosamente la atención no tanto la respuesta de los alumnos del centro ubicado en Madrid, sino la de los adultos del centro educativo de Antequera, dado que ninguno de ellos sabe identificar el vínculo entre las imágenes de pasión y la llamada a la fe, el dolor y el arrepentimiento. Como mucho, llegan a admitir que el significado de dichas imágenes es diverso y, por tanto, sujeto a polémica, en función del sentimiento religioso de quien las contempla, pero nada más. Por consiguiente, los datos aquí reflejados incitan a plantear una

acción también para profundizar en el sentido de la imaginería de Semana Santa, cuyos detalles se exponen seguidamente.

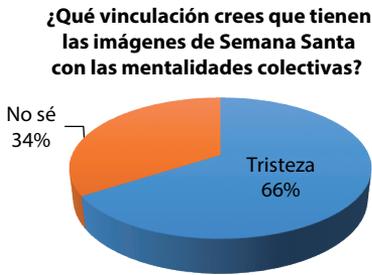
En primer lugar, el profesor dedicará dos sesiones introductorias a explicar la crisis de mentalidad del Barroco, relacionada con dos elementos fundamentales: por una parte, el auge de la Contrarreforma en el continente europeo; y por otra, y como elemento favorecedor de este último fenómeno histórico, la crisis generalizada de las mentalidades ante la inminencia de la muerte, subsiguiente a la mortandad catastrófica generada por la Peste del siglo XVII. Siguiendo con la dinámica de la clase invertida, los alumnos deberán consultar la web *arthehistoria.com* para, con el material que allí analicen y el contenido de la Unidad Didáctica, identificar los rasgos definitorios de la arquitectura, la escultura y la pintura barrocas. Las conclusiones se pondrán en común en clase, organizada como asamblea, para disponer de sendos cuadros clasificatorios generales sobre cada una de las artes mayores barrocas, alusivos a sus características principales.

Hecho esto, el profesor identificará varias imágenes y esculturas representativas del Barroco español, relacionadas con la Semana Santa, tales como el Jesús del Gran Poder o la Esperanza Macarena. Cada uno de los grupos colaborativos que trabajaron en la actividad sobre la ciudad medieval deberá elegir una imagen, informándose sobre el momento de su elaboración y sus principales características técnicas. Seguidamente, deberán reflexionar sobre el posible efecto que este tipo de imágenes pudo tener en la sociedad de la época, mayoritariamente analfabeta, cuya ventana abierta a la cultura era, precisamente, la imaginería eclesiástica. Los grupos dedicarán dos sesiones de clase a dicha labor de información para, en la tercera sesión, realizar una exposición de entre cinco y diez minutos acerca de los elementos reseñados, caracterizando el tipo de religiosidad que se transmitía a los feligreses a través de las imágenes de pasión.

El último paso consistirá en que el alumnado sea capaz de aplicar los conocimientos adquiridos a su vida cotidiana, estudiando desde este prisma las imágenes de Semana Santa y su efecto sobre la mentalidad colectiva. Partiendo de la base de los conocimientos fijados durante las clases previas, cada grupo colaborativo deberá actuar como equipo de periodistas que, eligiendo un día concreto de la Semana Santa, habrá de estudiar los rasgos de las imágenes de candelero, desgranando asimismo las distintas manifestaciones de devoción registradas durante la estación de penitencia de la cofradía que seleccionen. A la vuelta de las vacaciones, compartirán las crónicas redactadas en una sesión conjunta de las asignaturas de Ciencias Sociales y Lengua Castellana y Literatura.

Gráficos 5 y 6

Respuesta a la pregunta “¿Qué vinculación crees que tienen las imágenes de Semana Santa con las mentalidades colectivas?” por los alumnos del Colegio Raimundo Lulio de Madrid (izquierda) y el Instituto Pedro Espinosa de Antequera (derecha)



Muerte y resurrección de la naturaleza: el origen pagano de la Semana Santa

La última parte del proyecto corresponde al grupo de 1º de ESO, dado que al final del curso académico se imparte en esta aula la Unidad correspondiente a la Roma Clásica. En buena medida, esta acción se desarrollará en paralelo al micro-proyecto correspondiente a la imaginería y la mentalidad barrocas, que se llevará a cabo en 2º de ESO, como se pudo ver en el sub-epígrafe precedente. Constituye un paso atrás en el tiempo, en una suerte de *flashback* que llevará a los alumnos participantes a los primeros siglos antes de Cristo, pues el punto de partida ha de ser el estudio de la mitología romana, así como de los principales cultos y ritmos místicos de la misma. De esta forma, se identificará cuáles son los ritos y costumbres que dieron lugar a lo que se celebra en realidad en la Semana Santa: la resurrección de la vida y la naturaleza, es decir, la primavera, tras las semanas de muerte y oscuridad que representa el invierno.

Este es un aspecto que, como se demuestra en los dos gráficos siguientes, tampoco es conocido por los alumnos de Educación Secundaria, tanto Obligatoria como de Adultos. El 100% de los alumnos de los dos centros estudiados desconoce la simbología original de esta festividad, de origen eminentemente pagano, cuyas raíces se hunden en los primitivos cultos a la Naturaleza en las sociedades de la Antigüedad, significativamente en Grecia y Roma. Acto seguido, se muestran los resultados:

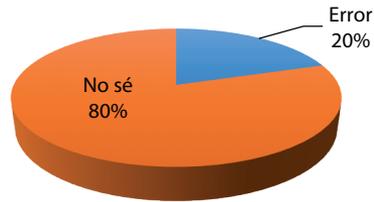
Gráficos 7 y 8

Respuesta a la pregunta “¿Por qué la Semana Santa se celebra siempre en fechas diferentes?” por los alumnos del Colegio Raimundo Lulio de Madrid (izquierda) y el Instituto Pedro Espinosa de Antequera (derecha)

¿Por qué la Semana Santa se celebra siempre en fechas diferentes?



¿Por qué la Semana Santa se celebra siempre en fechas diferentes?



De manera aplastante, la mayoría de los alumnos desconoce el motivo del cambio de fecha de la Semana Santa en el calendario litúrgico de cada año. En el caso de Madrid, una proporción menor afirma que guarda alguna relación con los ciclos lunares, pero en Antequera los alumnos que intentan explicar el fenómeno dan respuestas erróneas, argumentando que las fechas diferentes obedecen a la celebración de las distintas advocaciones marianas, o al patrón regional de cada comunidad, pueblo o provincia. De esta evidente falta de información se deriva la siguiente acción pedagógica.

En una primera sesión, el profesor explicará las figuras más representativas de la mitología romana y pedirá a los alumnos que lean pasajes adaptados de la *Teogonía* de Hesíodo, así como de *El Asno de Oro* de Apuleyo, y otras obras clásicas donde se recogen algunos de los mitos clásicos más conocidos. Como en otras fases del proyecto, la colaboración con el Departamento de Lengua Castellana y Literatura será fundamental para poder realizar de manera conjunta la lectura y comprensión de los textos. Lo ideal es que los alumnos puedan leerlos en grupos de cuatro personas, con la misma dinámica y roles cooperativos vistos en los apartados precedentes, para después, durante las dos o tres sesiones siguientes, preparar una breve representación o adaptación en clase. Será condición indispensable que, tras la representación, que nunca deberá extenderse más allá de los 10 minutos, uno de los integrantes del grupo sea capaz de exponer la moraleja del cuento al resto de compañeros. Para conseguirlo, todos ellos deberán haber trabajado fuera de clase, siguiendo las indicaciones de exégesis literaria elemental marcadas por los profesores de Lengua Castellana y Literatura.

Transcurridas las primeras cuatro horas dedicadas, pues, a esta Unidad, en la segunda parte de la misma se dividirá a la clase en dos grandes grupos: uno de ellos deberá ocuparse de investigar la figura histórica de Jesús de Nazaret, centrándose en los hitos esenciales de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte. Dentro de este gran grupo, se establecerán subgrupos para dividir el trabajo, a ser posible tres, que estudiarán, respectivamente, el nacimiento y hechos de la infancia de Jesús, sus prédicas y su vida adulta, y la pasión y muerte. El segundo gran grupo habrá de centrarse en las festividades y ritmos místicos romanos que coinciden con las principales celebraciones del calendario litúrgico cristiano: de un lado, la vinculación entre la Navidad y el nacimiento del Sol, así como el culto a Mithra; de otro lado, las celebraciones de la primavera y el renacer de la naturaleza, coincidiendo con la época de la cosecha, crucial en culturas eminentemente agrícolas como la griega o la romana durante la Antigüedad Clásica.

En este caso, la metodología de flipped classroom se aplicará de manera algo más compleja: dentro de cada gran grupo hay diferentes subgrupos de alumnos, especializados bien en el estudio de la biografía de Jesús de Nazaret, o bien de los ritos de la civilización romana. Puesto que el resultado óptimo de aprendizaje en esta Unidad depende de que los discentes perciban la vinculación entre ambos fenómenos y sean capaces de trabajar conjuntamente, colaborando para reunir la información requerida, se pedirá al alumnado que, fuera de clase, individuos de los diferentes subgrupos para el estudio de la vida de Jesús trabajen conjuntamente con individuos de los diferentes subgrupos para el análisis de los rituales paganos. Así, investigando cada uno sobre el tema que le corresponde, en colaboración con compañeros de clase que analizan el mismo acontecimiento desde un prisma cultural distinto, se llegará a establecer los vínculos reales entre las celebraciones del solsticio de invierno y la Natividad, y el equinoccio de primavera y la Semana Santa, respectivamente. En la última sesión destinada a esta Unidad, los alumnos cuyos temas se complementan entre sí (vida de Jesús y ritos paganos) deberán exponer juntos sus principales conclusiones, identificando los motivos por los que la Historia Sagrada ha hecho coincidir los acontecimientos históricos de la biografía de Jesús con ritos y fiestas ajenos al cristianismo. Además de la exposición, los grupos mixtos deberán aportar un informe escrito con sus principales conclusiones.

“Me convierto en guía turístico en temporada alta...”

Puesto que las tres acciones pedagógicas descritas en los apartados precedentes, junto con el acto de presentación del proyecto descrito en el sub-epígrafe 4.1, estaban encaminados a crear un producto final, la presentación del mismo

tendrá lugar al final del curso. En una acción conjunta de los cursos de 1º y 2º de ESO, abierta a toda la comunidad educativa y al resto de alumnos del centro escolar, los discentes participantes presentarán en los espacios comunes del colegio una exposición formada por murales explicativos de los aspectos tratados en el proyecto, a saber: el origen de las celebraciones de la primavera y los hitos más destacados de la biografía de Jesús de Nazaret; la sociabilidad en las ciudades medievales y el nacimiento de las hermandades y gremios, antecedente inmediato de las actuales cofradías de Semana Santa; y, por último, el impacto de la imaginería barroca en las mentalidades colectivas, así como su herencia en las imágenes actuales de pasión.

Además, los grupos de alumnos implicados en el desarrollo del proyecto habrán elaborado un póster científico sobre el tema abordado por cada uno de ellos, que se exhibirá por estricto orden cronológico en una sesión plenaria en el Salón de Actos del centro escolar. A este acto podrán asistir tanto el resto de alumnos del colegio como los padres, profesores, y demás integrantes del contexto escolar. Así se conseguirá implicar a toda la comunidad educativa en la difusión de los resultados de aprendizaje del alumnado, a lo largo de un proyecto de largo recorrido que ayudará no solo a trabajar los contenidos curriculares de las materias de Ciencias Sociales, de un lado, y Lengua Castellana y Literatura, de otro, sino también a convencer de que el conocimiento adquirido en el colegio puede ser, y de hecho es, útil para entender los aspectos más relevantes de la vida cotidiana. Finalmente, los profesores de Lengua y Literatura habrán ayudado a los alumnos participantes a realizar un catálogo cooperativo sobre los diferentes temas abordados en el proyecto, que se exhibirá para consulta de todos los interesados, como complemento a la figura del alumno-guía turístico que este proyecto ha contribuido a crear.

Resultados

El trabajo aquí planteado no se ha podido llevar a la práctica, de modo que no se dispone de resultados. En consecuencia, primeramente se presenta una propuesta de evaluación para los alumnos participantes en este proyecto y, a continuación, una previsión de resultados sobre la base de experiencias previas similares.

Evaluación del proyecto

En la siguiente tabla se plantea la evaluación deseada para las tres acciones diseñadas en esta propuesta didáctica, a saber: el análisis de los gremios y cofradías medievales como origen de las actuales hermandades de Semana Santa; el estudio de las mentalidades colectivas en la Europa barroca a partir de la descrip-

ción de las imágenes de Semana Santa; y, por último, la indagación sobre la figura histórica de Jesús de Nazaret y los orígenes paganos de la Semana Santa. Habida cuenta de que nos encontramos ante un trabajo por proyectos, que además sigue la metodología de “flipped classroom”, el énfasis de la evaluación recaerá sobre las actividades y aprendizaje autónomo de los alumnos fuera del aula, bien en casa o bien sobre el terreno donde se encuentra el objeto de estudio en cada caso. Asimismo, se dará un peso relevante al producto final de cada micro-proyecto:

Tabla 1
Propuesta de evaluación para los tres micro-proyectos integradores del proyecto aquí planteado: “Me convierto en guía turístico en temporada alta: ¿cómo explico la Semana Santa a un extranjero?”

Instrumento de evaluación	Criterio de calificación
La sociabilidad en la Edad Media: gremios, hermandades y cofradías (2º eso)	
Test en clase para comprobar el estudio de la teoría por los alumnos fuera del aula	10%
Exposiciones sobre los gremios elegidos por cada grupo	30%
Informe escrito de apoyo a las exposiciones orales	30%
Anexo sobre la perdurabilidad de los gremios en las cofradías actuales de Semana Santa	30%
Imaginería de pasión: ventana abierta a la mentalidad de la crisis del barroco (2º de eso)	
Informe grupal sobre los principales rasgos de la imaginería barroca	50%
Crónica periodística grupal sobre las imágenes de la Semana Santa estudiadas durante su estación de penitencia	50%
Muerte y resurrección de la naturaleza: el origen pagano de la semana santa (1º de eso)	
Teatralización grupal sobre mitos clásicos e identificación de la moraleja	50%
Exposición sobre la relación entre los principales hitos de la biografía de Jesús de Nazaret y la mitología pagana	25%
Informe escrito sobre el mismo tenor	25%

Experiencias similares

Pese a las carencias señaladas previamente en la formación actual de los estudiantes de Educación Secundaria, apenas hay propuestas didácticas con fundamento científico para mejorar la enseñanza de la Semana Santa en las aulas,

en las diferentes etapas educativas (Balbuena Romero *et al.*, 2010, pp. 145-160). Desde diversas editoriales educativas se plantean unidades didácticas aisladas sobre la Semana Santa, que no van más allá del análisis meramente descriptivo del fenómeno, pero que contribuyen poco a una comprensión holística del mismo, desde sus orígenes hasta sus manifestaciones más recientes. En cambio, pocas son las apuestas por un análisis de lo pagano y lo cristiano que existe en esta celebración, excluyendo así la diversidad de perspectivas sobre un mismo fenómeno. Así, las acciones didácticas emprendidas hasta la fecha, lejos de convertir la enseñanza de la Semana Santa en una oportunidad para diseñar una propuesta didáctica integradora, capaz de ofrecer un foro para que se estudien otras manifestaciones de otros credos y religiones representadas en las aulas actuales, restringe el estudio únicamente a la perspectiva católica, de modo que responde mal a la multiculturalidad reinante en las aulas de hoy.

En este sentido, se considera que el proyecto aquí presentado reviste gran complejidad, porque obliga a coordinar dos materias como Ciencias Sociales y Lengua y Literatura, necesariamente complementarias entre sí, no obstante. Además, impone la urgencia de trascender la realidad de un grupo de clase para colocar a alumnos de diferentes grupos y niveles en un mismo escenario educativo, en el cual han de generar una serie de productos didácticos que reflejen su aprendizaje, haciendo partícipes de sus logros no solo a sus compañeros, sino a la comunidad educativa en su conjunto. Así y todo, partiendo de la base de que el aprendizaje es mucho más fácil si los alumnos ven utilidad en aquello que estudian, y de que el aprendizaje experiencial y el rol activo de los discentes permiten optimizar sus resultados académicos, se confía en que la repercusión del proyecto sea positiva.

Conclusiones

Poco cabe añadir a lo que se ha expuesto en el apartado precedente. Quizá la mejor forma de concluir sea realizando un informe DAFO de la propuesta aquí planteada:

- **Debilidades:** entre sus debilidades ha de destacarse, significativamente, el excesivo énfasis en un fenómeno religioso que no deja de ser excluyente, pues no considera a otros credos y manifestaciones religiosas representadas en las actuales aulas multiculturales. También entre las debilidades se debe mencionar la compleja labor de coordinación precisa para llevar el proyecto a buen puerto. Sin embargo, la conciencia previa de estas dificultades de partida llevará a los educadores a prever soluciones a los diferentes problemas que vayan surgiendo durante el camino.

- **Amenazas:** la mayor amenaza se deriva precisamente de la perspectiva excesivamente Cristo-céntrica, que puede llevar a los alumnos de fe musulmana, judía, evangélica, sintoísta, budista, u otras, a sentirse excluidos y poco vinculados a esta acción educativa.
- **Oportunidades:** en la propia amenaza reside la oportunidad, pues ante un eventual conflicto de esta naturaleza, el docente ha de plantear con habilidad suficiente la posibilidad de que estos alumnos, que profesan otras religiones no mayoritarias en el centro, valoren el proyecto, por una parte, como una puerta abierta para entender la cultura del país en que residen y, por otra parte, para generar un espacio de debate y reflexión donde ellos mismos aporten información sobre los ritos y celebraciones propios de su religión.
- **Fortalezas:** en lo que respecta a las fortalezas, la más relevante de la propuesta que nos atañe reside en su carácter multi-disciplinar, así como en la apuesta porque los alumnos aprendan haciendo, aplicando sobre el terreno y en la práctica los contenidos curriculares. Por añadidura, se confiere al discente un mayor protagonismo en la elaboración de su propio conocimiento. Solo combinando todos estos elementos se conseguirá, además de un buen resultado parcial en el aprendizaje de los contenidos y aspectos contemplados en el proyecto, despertar el interés por el aprendizaje autónomo y por la búsqueda constante de la aplicabilidad práctica del conocimiento.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a Paloma Cogollo Pérez, docente de Educación Secundaria Obligatoria en el Colegio Raimundo Lulio de Madrid, y colega en la dirección del Máster de Formación de Profesorado de la Universidad Europea de Madrid, así como a Francisco José Amaya Arrebola, profesor de Geografía e Historia en Educación Secundaria para Adultos en el Instituto Pedro Espinosa de Antequera. Ambos accedieron a circular la encuesta inicial entre sus alumnos, proporcionándome la información de partida precisa para diseñar esta propuesta. Asimismo, agradezco al Dr. Antonio Rafael Fernández Paradas su confianza y la oportunidad de participar en esta ilusionante obra.

Bibliografía

Balbuena Romero, I. *et al.* (2010). Aproximación a una experiencia de didáctica de la cultura andaluza. En: D. Mateos Moreno y M. C. Moreno Martín, *Didáctica de la cultura andaluza: actas del I Congreso Nacional* (pp. 145-160). Málaga.

- Bergmann, J. y Sams, A. (2012). *Flip Your Classroom. Reach Every Student in Every Class Every Day*. Washington D.C.: ISTE.
- Bejarano Franco, M. (2006). La enseñanza/aprendizaje desde lo experiencial en lo cotidiano: una forma más de aprender Ciencias Sociales y Geografía. En: M. J. Marrón Gaité, L. Sánchez López y O. Jerez García (Coords.), *Cultura geográfica y educación ciudadana* (pp. 199-208). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Carretero, M. (1993). *Constructivismo y educación*. Madrid: Edelvives.
- Martí, José A., et al. (2010). Aprendizaje basado en proyectos: una experiencia de innovación docente. *Revista Universidad EAFIT*, 46/158, 11-21.
- Moreira, M. A. (2012). Al final, ¿qué es aprendizaje significativo? *Qurrriculum: Revista de teoría, investigación y práctica educativa*, 25, 29-56.
- Skinner, B.F. (Ed.) (1994). *Sobre el conductismo*. Madrid: Planeta-De Agostini.

Legislación

- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa.
- Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato.
- Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.
- Decreto 111/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía.

Un método de aprendizaje colaborativo de la historia local de Cádiz a través de los itinerarios de sus cofradías como motor económico de su tejido empresarial

Rafael Ravina Ripoll¹

Resumen

El objeto de este texto académico es descubrir a los profesores que los itinerarios de las cofradías de Semana Santa puede ser un instrumento pedagógico muy útil para que los estudiantes de enseñanza secundaria o infantil tengan un mayor conocimiento de la historia local de sus ciudades. Para ello se hace preciso potenciar un estilo de aprendizaje de tipo colaborativo que favorezca la participación activo de los educandos así como su bienestar colectivo. La puesta en marcha de esta actividad docente puede ser una puerta abierta a tener el futuro unos ciudadanos más creativos y respetuosos con la identidad cultural de su territorio.

Palabras clave: Aprendizaje colaborativo, Semana Santa, historia local.

Introducción

Una de las preguntas que cualquier docente puede hacerse es si su alumno conoce realmente la historia local y económica de su ciudad. Probable y tristemente no sea así. Acostumbrada la juventud de hoy en día a pasar mucho más tiempo de ocio en sus casas que fuera de ellas, posiblemente se limiten a conocer zonas muy concretas, como las calles cercanas a sus viviendas o al centro escolar... y poco más. Pero, ¿qué ocurre con esas calles, particularmente con las del casco histórico? ¿Qué historias encierran? ¿Por qué llevan precisamente ese nomenclátor y no otro? ¿A qué personajes ilustrados están dedicadas muchas de ellas?

Vayamos un paso más allá. Vamos a intentar enlazar el estudio de la historia local a través del aprendizaje cognitivo de sus calles, utilizando como herramienta didáctica las procesiones de Semana Santa que recorren esas mismas calles.² ¿Por

1 Universidad de Cádiz. rafael.ravina.uca.es

2 Este texto entiende por el término procesión como avanzar caminando, es decir, recorrer un tramo cuando una hermandad desfila en Semana Santa. No debemos confundir este término con el vocablo estación que significa “parada”. Véase Eizaguirre (2005).

qué esta unión? Es raro el adolescente que no le guste vivir en la calle, cada año, la Semana Santa de su ciudad. Como es sabido, en la ciudad de Cádiz existe un fuerte arraigo hacia su Semana de Pasión (Morgado García, 1989), este hecho y otros muchos más nos has llevado a elegir este determinado paisaje urbanístico de la comarca andaluza para desarrollar el proyecto de innovación docente que aquí planteamos en este capítulo del libro. Desde muy pequeños, los niños y niñas participan en un ritual religioso que, siendo igual todos los años, siempre es distinto y muy atractivo. Y lo hacen ya bien sea de una forma activa, integrándose en una cofradía —generalmente por tradición familiar— o como meros espectadores de unos pasos de misterio y de palio que suponen toda una joya escultórica en movimiento, unas obras artísticas muchas de ellas de valor incalculable y que pueden compararse a algunas que se exponen en los más importantes museos del mundo (Fernández Paradas, 2016). Todo ello acompañado de la música, el olor a incienso, a cera, el movimiento, las saetas, el sonido de las horquillas... Un mundo evocador de una semana inolvidable para la mayoría de los jóvenes, así como a todas las personas que se acercan a verlas procesionar por las añejas calles de los cascos históricos de las urbes.

Desde esta perspectiva, la idea de recoger y explicar los itinerarios que utilizan los pasos gaditanos en sus cortejos de Semana Santa puede resultar sumamente interesante para la juventud, tanto en su vertiente pedagógica como lúdica. Bajo nuestro punto de vista, el conocimiento de los itinerarios de Semana Santa puede ser un instrumento educativo creativo e innovador que quizás ayude de forma significativa y holística a que los educandos se acerquen de una manera diferente al conocimiento de la historia de la capital gaditana a través de la iconografía sagrada y la riqueza artística que encierran los bellos y alabados pasos de sus cofradías (Fernández Paradas, 2017).

De acuerdo con todo lo apuntado hasta aquí, quizá se hace interesante introducir a los pequeños de las familias en dos mundos que no les son ajenos y de los que, sin embargo, les queda aún mucho por descubrir. ¿Y qué mejor que a través del estudio histórico de las calles y las cofradías de su ciudad?

Desarrollo de la propuesta docente

Objetivos

Como sucede con este tipo de proyectos educativos encaminados al alumnado sea cual sea su edad, es conveniente fijar una serie de objetivos didácticos, pues ello facilitará sin lugar a dudas la organización y planteamiento de las tareas

que habrán de ponerse en marcha. ¿Qué objetivos pretendemos para el alumnado con el desarrollo de esta actividad? Los principales son los siguientes:

- Implicar a todos los miembros que componen el grupo de trabajo en el conocimiento profundo del programa.
- Fomentar con los estudiantes una actitud comprometida con la historia local de su ciudad.
- Desarrollar un relevante trabajo de difusión en los centros en los que vayamos a poner en marcha las actividades.
- Formar a los alumnos en el uso, forma y contenido del programa de actividades.
- Estimular a los educandos un pensamiento abierto.
- Incentivar el aprendizaje colaborativo (Sánchez López y Fernández Paradas, 2015).
- Imbricar la festividad religiosa de la Semana Santa con la historia local.
- Conocer mejor la historia del paisaje urbanístico que residen utilizando como instrumento didáctico el itinerario de las cofradías que desfilan en su Semana Santa (Fernández Paradas, 2016b).
- Promover la creatividad cognitiva.
- Emplear un modelo pedagógico que avive la imaginación colectiva y la autoestima de los estudiantes.
- Potenciar la participación activa de los alumnos.

Metodología

Una vez expuesta la conveniencia de unir tradición y educación a través del conocimiento de la historia de las calles de Cádiz y de las hermandades que realizan sus procesiones por las mismas durante la Semana Santa, planteamos aquí grosso modo la metodología didáctica que podemos utilizar con estos fines cognitivos. Para dotar al alumnado de una oferta atractiva y adecuada a sus edades, planteamos a continuación una serie de estrategias pedagógicas que podemos llevar a cabo con la finalidad de poder alcanzar de forma generalista el objetivo marcado en el inicio de este sub apartado. Sirvan de ejemplo:

- Partir de un espacio adecuado, con espacio suficiente si hablamos del aula, o si lo hacemos de templos, de aquellos de los que salgan imágenes en procesión.
- Desarrollar esta actividad en el trimestre anterior a la Semana Mayor, para así que los educandos puedan visualizar de forma diáfana el binomio historia local-Semana Santa. Teniendo presente que esta celebración cultural y

religiosa constituye un importante motor económico para el tejido empresarial de las medianas y grandes ciudades (Villalba Cabello, 2009).

- Encaminar esta actividad principalmente a los estudiantes de 1º de primaria (6 años) o de 1º de ESO (12 años).
- Tener en cuenta a los miembros del alumnado que tengan una confesión distinta a la católica para que, durante las actividades propuestas, dediquen su tiempo al estudio, tareas o cualquier otra proposición que indiquen el plan curricular.
- Sería interesante que la mayoría de los docentes que impartan esta actividad didáctica sean profesores de historia, pedagogía, o economía.

Una vez expuesto a grandes rasgos los objetivos marcados con este proyecto docente pasamos a continuación a definir de forma sintética el espacio y las actividades que se pueden desarrollar.

El espacio

El espacio utilizado será el aula convencional, así como espacios alternativos (salón de actos, aula de actividades extraescolares, etc.) con la finalidad de estimular el aprendizaje colaborativo, la creatividad, el trabajo académico, la asertividad, el bienestar subjetivo, la empatía, las relaciones sociales, la habilidad comunicativa, o la inteligencia emocional. Como es sabido, todos estos factores son muy importantes no solo para atraer la atención de los educandos, sino también para generar una didáctica académica orientada a cultivar un ambiente feliz en el interior de las aulas (Valverde Méndez, Fernández Sánchez y Revuelta Domínguez, 2013).

Naturalmente, una actividad ideal que complementaría este conocimiento sería las visitas guiadas a las calles estudiadas y a los templos donde se encuentran las respectivas esculturas. En el caso concreto de la ciudad de Cádiz, se podría ver las imágenes del Nazareno del Amor o el Cristo de la Vera-Cruz en la céntrica iglesia conventual de San Francisco.

En periodo de Semana Santa las esculturas de los titulares están montadas en sus pasos respectivos, pero dado que en esa época los escolares están de vacaciones escolares, se les puede recomendar, antes de tomarlas, que durante la Semana Mayor visiten las iglesias donde se encuentran los mismos, para así ver los pasos con más detenimiento que puedan hacerlo en la calle, durante las procesiones. Además es una magnífica manera de mostrarles a la vez la riqueza patrimonial de las iglesias de Cádiz —muchas de ellas con retablos barrocos—, de donde salen la gran mayoría de los pasos de Semana Santa (Castellano Pavón, 2012).

Figura 1
Antonio María Maragliano. Cristo-Cruz (1773)

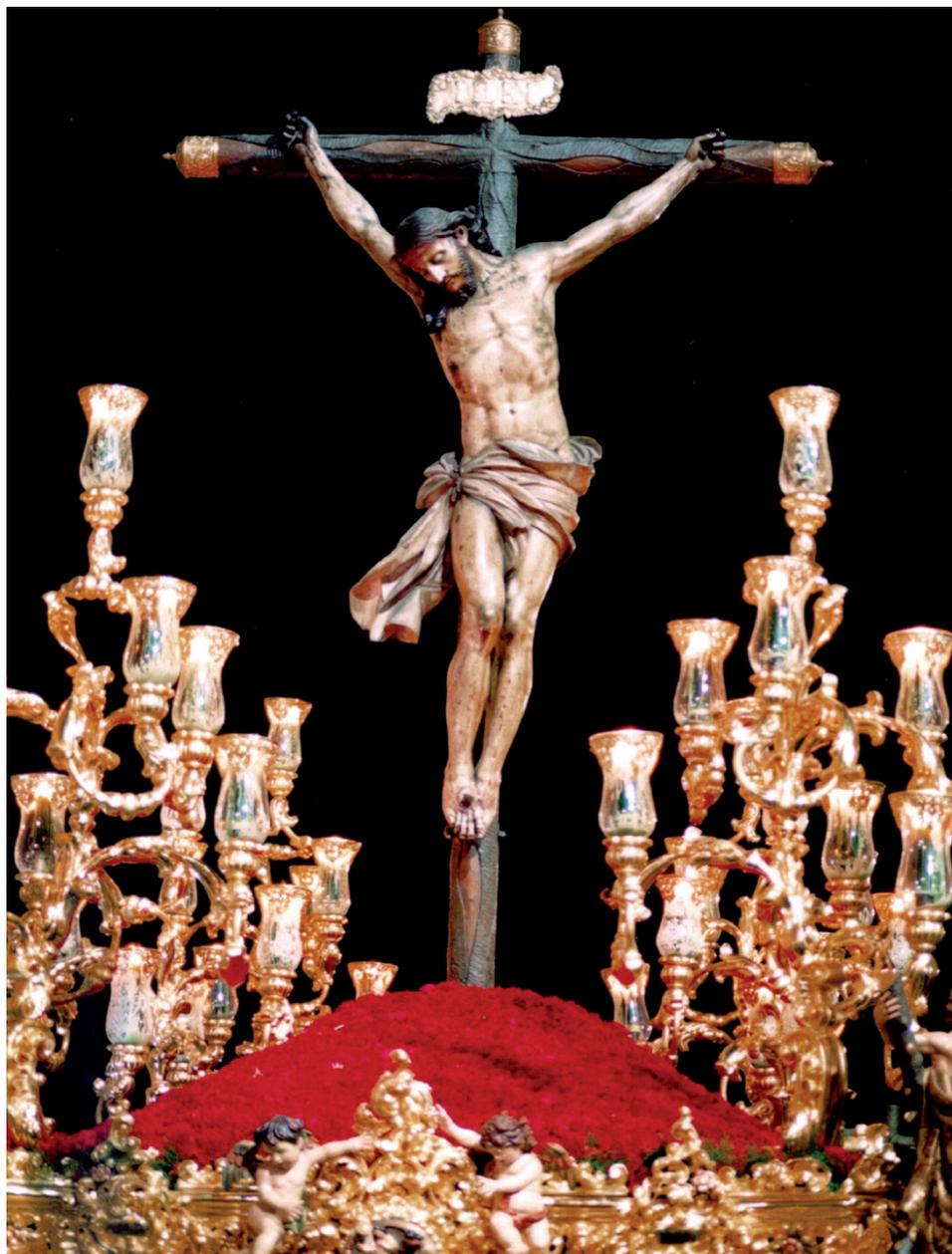


Foto: Jesús León Samper.

Las actividades

Las actividades didácticas de tipo cooperativa que se pongan en marcha para la consecución positiva de esta propuesta educativa han de plantearse desde un punto de vista académico para conseguir un conocimiento humanista de la historia local de sus municipios, pero eso no significa que sean actividades aburridas, sino al contrario, perseguimos el lado lúdico teniendo presente que el modelo de aprendizaje a llevar a cabo gravite bajo unos principios constructivista y multidisciplinar. Esto significa, entre otras cosas, enseñar divirtiéndose y haciendo feliz a los educandos (Álvarez Domínguez, 2014). De ahí, que mejor formar que estudiar la historia local que examinando el nomenclátor de la ciudad de Cádiz. Para ello tomaremos como base el itinerario de las cofradías y hermandades que hacen procesión por sus calles durante la Semana Santa, así como de los pasos que forman parte de dichos cortejos. Bajo nuestro punto de vista, esto se puede plantear de distintas formas, que expondremos de forma generalista a continuación.

Lo ideal, como hemos adelantado un poco más arriba, sería comenzar con tiempo suficiente y antes de Semana Santa, por ejemplo a la vuelta de las vacaciones de Navidad. Nos interesa contar con un manual docente que sirva de catalizador didáctico de la historia local de las calles del centro histórico y que conformen el itinerario de los pasos, con la de estos mismos y las figuras escultóricas que las componen, tanto los de misterio como los de palio. De una forma breve, concisa pero rigurosamente histórica, que cuente al alumnado porqué se llaman así las calles de sus municipios, si el recorrido tiene en alguno de sus tramos vinculación con los pasos, etc. Es decir, conocer y reconocer las calles a través de los templos que estén en ellas, y dentro de los mismos, los pasos de Semana Santa, conformando así un todo global y abierto hacia un debate aristotélico.

De la misma manera, pensamos que sería bastante enriquecedor para este proyecto pedagógico contar con visitas de artistas plásticos —sobre todo escultores o dibujantes de cartelería—, historiadores, directores de bandas musicales o de cornetas y tambores, músicos, floristas, bordadores, vestidosores, cofrades, hermanos mayores o del pregonero de la Semana Mayor, entre otros. Ellos, en seminarios acordes con cada una de sus posiciones, hablarían al alumnado sobre la Semana Santa en las calles de Cádiz, la iconografía que representa cada paso, los términos propios de los pasos como varal, canasta, palio, pértiga, etc., o el significado del color de las flores que se usan en los mismos, por ejemplo. Se trataría de un análisis expuesto de forma amena y con un lenguaje asequible y positivo que iría acercando a los educandos a la importante historia local de la capital gaditana así como a su rico patrimonio artístico a través de los pasos que desfilan en esta celebración católica desde el siglo XVI (López Garrido, 1992).

Para estos coloquios o conferencias, podríamos contar con soportes que las complementen, como pizarra, portátiles, proyector y pantalla, equipo de música para ofrecer distintas marchas procesionales —incidiendo en las dedicadas expresamente a titulares de Cádiz—, un espacio como por ejemplo una mesa amplia para exponer los instrumentos musicales a los alumnos a la vez que se les explica su función dentro de la banda y de la marcha procesional, atril para las partituras, láminas, fotografías, libros sobre la Semana Santa, callejeros de Cádiz, itinerarios, revistas monográficas dedicadas a la Semana Mayor, ... (Payán Sotomayor, 2003).

También enriquecerían estas charlas el enseñar al alumnado los elementos que conforman las distintas partes de un cortejo procesional, desde la túnica, el capirote o el cingulo, al cirio, la varilla, el Libro de Reglas o enseres como los estandartes, bocinas, etc. Si fuera imposible trasladar algunos de estos elementos al aula, se puede programar visitas a las Casas de Hermandades o a la sede del Consejo Local de Hermandades.

Más actividades: manualidades de motivos religiosos relacionados con la Semana Santa, como fabricar cruces en madera, escayola, palos de helado o barro, pintar figuras de escayola que representen motivos de la Pasión de Cristo, o realizar pasos en miniatura e incluso sacarlos en procesión como si de una cofradía real se tratara.

Otra de las actividades susceptibles de ser programadas es la comentada algo más arriba: la visita a las iglesias donde las figuras escultóricas esperan ser montadas en sus pasos respectivos, y antes de las vacaciones de Semana Santa, impulsar el interés de los estudiantes para que visiten los pasos ya montados durante la época de vacaciones escolares.

Si el alumnado es de pequeña edad, puede ser una experiencia muy divertida e interesante para ellos vestirlos con hábitos y ropa típica de la Semana Santa confeccionados con plásticos, cartulinas y otros materiales caseros. Pueden ir de penitentes, mantillas, monaguillos, acólitos, componentes de la banda, etc., y desfilar en procesión en el patio de la escuela por ejemplo el Viernes de Dolores, día en que se dan las vacaciones de Semana Santa.

Además de ubicar los distintos pasos en el contexto histórico de la ciudad de Cádiz a través de los itinerarios por sus calles, no estaría de más hablar a los educandos de la labor social de las cofradías, que no solo se limita a los días previos a la Semana Santa y a esta en sí, sino a la ayuda a personas en situación de vulnerabilidad, donación de alimentos, pago de recibos de suministros de luz y agua, es decir, señalar que cumplen con una labor social durante todo el año. Una

vez explicado a grandes rasgos los objetivos y la metodología de esta actividad docente, pasamos a continuación a explicar brevemente un caso práctico de esta propuesta de aprendizaje de tipo colaborativo donde los estudiantes participen sin sentirse agobiados por controles exhaustivos de los profesores.

Un caso práctico: el Lunes Santo del Nazareno del amor

En la exposición de este proyecto pedagógico vamos a describir un caso práctico de cómo podemos desarrollar esta actividad innovadora en un colegio de la capital gaditana. Esto permitirá al alumnado adquirir unos conocimientos más profundos de la historia local de Cádiz a través del binomio nomenclátor de calles- itinerario de Semana Santa. Creemos que así se podrá ver de forma más clara y diáfana nuestras pretensiones con esta actividad educativa que explora las posibilidades de la Semana Santa como un instrumento didáctico en el contexto de la historia local. Sin más dilación pasamos a continuación a describirla.

Tomemos la salida de uno de los Cristos más emblemáticos de la ciudad de Cádiz como es la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Amor (llamado por muchos gaditanos el Nazareno blanco), que sale cada Lunes Santo de la iglesia conventual de San Francisco desde la plaza que lleva ese mismo nombre.

Podemos llevar al alumnado a la citada plaza, donde le explicaríamos con un lenguaje sencillo u pedagógico las características externas del templo, su estilo arquitectónico, contexto histórico de la época en que fue construido, etc. y posteriormente, entraríamos en el mismo para mostrarles su espléndido retablo barroco, los pasos de los Titulares ya montados y listos para salir el Lunes Santo, es decir, el del Nazareno y el de su Madre, Nuestra Señora de la Esperanza. Aprovecharíamos esos momentos para aplicar los conocimientos que hemos expuesto en clase sobre la imaginería, iconografía de los pasos, historia de los escultores que han tallado las figuras, etc., así como admirar los exornos florales, las insignias y otros elementos.

Una vez visitada la iglesia, saldríamos y, mientras esperamos la salida procesional, aprovecharíamos para explicarles la historia de la plaza, de los edificios que la conforman, como el hotel Francia y París, el ambiente bullicioso de turistas en los bares y terrazas de la plaza de San Francisco, e incluso hablarles de un negocio histórico en la ciudad como es la librería Raimundo, especializada en libros de viejo o de lance. En él precisamente podemos hallar abundante bibliografía sobre la Semana Santa gaditana. Por ello, un ejercicio interesante y ligado a esta experiencia sería visitar con el alumnado dicha librería y, a la vez que se ojean dichos

libros especializados en la Semana Mayor, husmear entre las estanterías y los viejos ejemplares, descubriendo así el apasionante mundo de los libros de segunda mano, lo cual añade más valor didáctico a esta actividad.

Figura 2
José Rivera García. Jesús Nazareno del Amor (1940)



Foto: Jesús León Samper.

Otra interesante experiencia, aprovechando como hemos dicho la abundancia de bares, restaurantes y terrazas en esta localización, sería hablarles al alumnado de la importancia que la Semana Santa tiene para Cádiz en cuanto al turismo y, por ende, a la red económica de la capital. La Semana Mayor atrae muchos visitantes, tanto nacionales como extranjeros, bastantes de ellos cruceristas, y esto genera un impulso de la economía, desde los hoteles de cinco estrellas hasta los humildes vendedores ambulantes con sus refrescos y chucherías. Precisamente al hilo de lo argumentado, podemos hablar a los estudiantes de algunas de estas mercancías de venta ambulante tales como un caramelo característico de Cádiz como es el famoso pirulí de la Habana —un cono afilado y puntiagudo que representa el capirote de los penitentes—, o de unos juguetes de estos puestecitos durante la Semana Santa como son los tambores y las trompetas de plástico con los que las chicas y chicos más pequeños imitan a los músicos de las bandas de música y de cornetas y tambores. Con esto queremos demostrar de forma generalista que son muchas las actividades y experiencias que se

pueden sacar de una tarde de Semana Santa en Cádiz, algunas de ellas muy sencillas pero a la vez bastante originales y gratificantes

Una vez que hayamos aplicado estas enseñanzas en la plaza de San Francisco, podríamos desde la plaza ir bajando por la calle San Francisco y así consecutivamente por las calles previstas en el itinerario de ese año concreto. Llegaríamos a lo que es conocido como “carrera oficial” y en la plaza de Fray Félix, es decir, donde se encuentra la catedral, comentarles a los niños las características arquitectónicas de la misma. Dado que durante las estaciones de penitencia no están permitidas las visitas al interior de la santa iglesia catedral, dejaríamos para otra ocasión el recorrido por el templo principal de Cádiz. Si los alumnos no se encuentran cansados, una buena manera de concluir esta atractiva actividad educativa sería terminar el recorrido para admirar la recogida de los dos pasos. Así se cerraría el ciclo de una agradable y didáctica tarde de Lunes Santo donde se vivirían distintos aspectos de la Semana Santa gaditana, tanto a nivel artístico como religioso, social, cultural e incluso económico, y por supuesto con el beneficio de haber conocido un poco más de la rica historia de la ciudad a través de sus calles y del recorrido que por ella hacen los Titulares de los pasos (Hormigo Sánchez, 2002).

Como colofón, proponemos a la vuelta de las vacaciones de Semana Santa ejercicios sencillos como redacción sobre la experiencia vivida, escritura de poemas, exposición de fotografías tomadas durante la misma, proyección de vídeos grabados por los alumnos, subida a redes sociales de los mismos, etc. ¿Qué tal animarles a poner en marcha un blog para recopilar todo este material audiovisual y literario? Otra bonita manera de concluir este recorrido didáctico sería convocar un concurso de redacción, fotografía, manualidades, vídeos, etc., para así, a la vez que se anima al alumnado a sacar más jugo de la experiencia, estimularlos para que su trabajo luzca mejor que el de los otros, y enseñarles con ello a trabajar de forma colaborativa e igualitaria entre ellos.

Conclusión

En definitiva, el texto académico que aquí presentamos con el título “Un método de aprendizaje colaborativo de la historia local de Cádiz a través de los itinerarios de sus cofradías como motor económico de su tejido empresarial”, pretende describir una actividad pedagógica que puede complementar el conocimiento de la historia local de Cádiz a través de sus calles mediante la observación de los pasos de Semana Santa, pero probablemente a medida que se van desarrollando, irán surgiendo ideas docentes nuevas. Se trata de un conjunto de experiencias muy positivo, ya que se puede aplicar durante todo el año —no solamente en

el periodo cercano a la Semana Santa, aunque para algunas actividades didácticas como la visita a los pasos en los templos sí es imprescindible esta temporalidad— y para un curso escolar tras otro, ya que no tiene caducidad, al tratarse de una tradición de siglos. Es, en definitiva, otra manera de que los escolares vivan de forma divertida la historia de su ciudad así como de su Semana Mayor. No olvidemos que la misión social de los docentes debe estar centrada en abrir puertas para que nuestros estudiantes se formen desde la creatividad, el esfuerzo, la satisfacción, el diálogo y la tolerancia (Perandones González, 2015).

Bibliografía

- Álvarez Domínguez, P. (2014). El aula universitaria como espacio de memoria creativa: diseño de juegos didácticos históricos educativos. *Revista Cabás*, (11), 161-755.
- Castellano Pavón, M. A. (2012). *Semana Santa de Cádiz*. Cádiz: Absalón.
- Eizaguirre, J. (Coord.) (2005). *Paso a paso. Itinerario de fe para Hermandades y Cofradías*. Madrid: PPC Editorial.
- Fernández Paradas, A. R. (2016a). *La glocalización de la Semana Santa y la construcción de las identidades locales. Espacios de reflexión en la Didáctica de las Ciencias Sociales. Innovación universitaria: digitalización 2.0 y excelencia de contenidos*. Madrid: McGraw-Hill Education.
- _____ (Coord.) (2016b). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Málaga: ExLibric.
- _____ (2017). *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0*. Granada: Editorial Comares.
- Hormigo Sánchez, E. (2002). *Vida y obra de Francisco Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- López Garrido, J.L. (1992). *Gremios Hermandades y Cofradías (Tomo I)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del ayuntamiento de San Fernando.
- Morgado García, A. (1989). *Iglesia y Sociedad en el Cádiz del Setecientos (1675-1801)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Payán Sotomayor, P. (2003). *Léxico cofrade gaditano*. Cádiz: Quorum Editores.
- Perandones González, M. T. (2015). *Influencia de variables personales en la docencia. Relación de las percepciones de autoeficacia del profesorado con sus fortalezas y virtudes, felicidad, sentido del humor y personalidad*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Granada.
- Sánchez López, J. A. y Fernández Paradas, A. R. (2015). *Del individuo al aprendizaje colaborativo (I). La historia y la historia del arte ante los retos de la innovación educativa*. Málaga: ExLibric.
- Valverde Méndez, J., Fernández Sánchez, M. R. y Revuelta Domínguez, I. (2013). El bienestar subjetivo ante las buenas prácticas educativas con TIC: Su influencia en profesorado innovador. *Revista Educación XXI*, 16(1), 258-259.
- Villalba Cabello, F. (Dir.) (2009). *Efectos socioeconómicos de la Semana Santa en la ciudad de Córdoba*. Málaga: Unicaja.

Cuerpo Nacional de Policía y Semana Santa: la importancia de los ciclos formativos de adecuación a la historia del arte y el papel de la religión en un Estado laico

Lidia García Garrido¹

“Los Santos Ángeles Custodios a veces no se ven, es posible que se haya cruzado con alguno y usted no se haya dado cuenta, tan sólo se dedican a perseguir a personas y diablos, son nuestros Ángeles Guardianes”

(Diego de Guillamón)

Resumen

Entre otras muchas características, el Cuerpo Nacional de Policía es de interés para nuestro estudio por su constante preocupación y desarrollo de la capacidad instructiva de sus funcionarios públicos, lo que nos lleva a relacionarlo inmediatamente con el estudio de la Historia del Arte y el propio aprendizaje de la Semana Santa, de la que forman parte a través de las diferentes hermandades. De este modo, a través de su normativa se refiere un análisis exhaustivo de la legislación para examinar todos los puntos de vista y plantear la disyuntiva existente entre los que apuestan por una formación policial neutra desde una configuración laica y los que abogan por continuar con la vinculación existente entre el cuerpo policial, la Iglesia Católica y los actos religiosos que de ello se deriva. Por otro lado, también se esbozan cuestiones polémicas difundidas por los medios de comunicación, los sindicatos, los entornos laicos y los religiosos, como una lucha continua de opiniones públicas donde en definitiva, la última palabra la tiene el Ministerio del Interior o los propios tribunales.

Se establecen, por último, una serie de propuestas formativas relacionadas con la Historia del Arte y la Semana Santa, dos cuestiones que caminan juntas hacia un objetivo común, la protección, conocimiento y difusión de nuestra cultura, patrimonio y tradición en todos los ámbitos sociales, públicos o privados. Verdaderamente, el Cuerpo Nacional de Policía vive la Semana Santa desde dentro y desde fuera, colaborando en su difusión como Bien Turístico Nacional y Bien de Interés Cultural, entendiendo la importancia turística y patrimonial que desprende y que se debe fomentar en su instrucción. Porque, al fin y al cabo, se convierte en patrimonio gracias a la voluntad social y a todos esos vínculos que iremos tratando a lo largo del artículo.

Palabras clave: Cuerpo Nacional de Policía, Semana Santa, religión, Historia del Arte, patrimonio.

Introducción

Cada año, con la llegada de la Semana Santa, las sagradas imágenes llenan las calles no sólo de fervor. El olor a incienso tan característico y la cera de las velas

1 Universidad de Málaga. lia_starlet@hotmail.com

cubren recorridos kilométricos por las bellas ciudades que aún siguen esta tradición barroca. Y allí están ellos, cuidando los cortejos, cuidándonos a nosotros, cuidándonos a ellos.

Porque el Cuerpo Nacional de Policía se viste de gala para guardar una tradición, pero también se coloca el uniforme y porta su arma reglamentaria para velar por la seguridad de la ciudadanía hasta altas horas de la madrugada. Por ello, la relación del cuerpo policial con la Semana Santa es hoy en día indiscutible, aunque la temática no sea tan abordada como tema de investigación documental y la bibliografía al respecto no esté muy extendida. Trataremos por tanto de mostrar una imagen fidedigna de la institución y la importancia que otorga en su legislación a la formación de sus funcionarios públicos, aplicando una metodología actualizada y continua. Centrándonos en varios ejemplos de cofradías malagueñas, sin dejar de tratar cuestiones polémicas y opiniones públicas, descubriremos que los lazos que se mantienen unidos hoy en día entre las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad y las hermandades, tienen su devenir en cuestiones históricas, colaborando en la creación de una imagen impecable que podemos vislumbrar actualmente durante la semana más sagrada del año.

La importancia formativa del Cuerpo Nacional de Policía y su papel de salvaguardia durante la Semana Santa

Cada Semana Santa las calles de ciudades emblemáticas se llenan con miles y miles de personas inspiradas por la devoción que desprenden las Hermandades. Con ello, el orden público se ve comprometido y es ahí donde entran a formar parte del discurso los policías nacionales, velando por la seguridad de las personas, las personalidades y por la riqueza de nuestro patrimonio. Pero estos policías, que reciben una formación bastante completa y especializada en lo que a su labor concierne, a veces no adquieren la conciencia íntegra del patrimonio material e inmaterial cuya protección le ha sido encomendada, un tema que debería ser abordado ya que la Semana Santa ha sido declarada no sólo Bien Turístico Nacional, también se le ha otorgado el prestigioso título de Bien de Interés Cultural. Además, partimos de la base de que el patrimonio cultural es de naturaleza no regenerable y que para su salvaguardia es necesaria una correcta planificación y prevención de los recursos, mostrando a estos agentes como verdaderos guardianes del patrimonio artístico de la Semana Santa.

Pero antes de tratar la importancia de sus ciclos formativos de adecuación y su relación con esta festividad de alcance nacional, debemos conocer un poco más el cuerpo policial del que venimos hablando. Precisamente, el Cuerpo Nacional de

Policía cuenta con la misión primordial, según la Carta Magna en su artículo 104, de “proteger el libre ejercicio de los derechos y libertades de los españoles y garantizar la seguridad ciudadana, bajo la dependencia del Gobierno de la Nación”. Fue unificado por la LO 2/1986, del 13 de marzo, de Fuerzas y Cuerpos de Seguridad y su historia se remonta a la fusión de dos cuerpos de naturaleza muy distinta. Por una parte, la existencia de los Cuerpos de Policía Nacional, destinados al orden público y por otra, el Cuerpo Superior de Policía, dedicado a la investigación. También conocido como Policía Nacional, es un instituto armado español de naturaleza civil que depende del Ministerio del Interior con una estructura completamente jerarquizada.

Con la intención de abordar la interrelación de esta entidad policial con la Semana Santa y su difusión educativa, en primer lugar, la importancia formativa divulgada dentro del cuerpo se presenta como objeto central de estudio en nuestro artículo. De hecho, nuestra intención no es más que la de resaltar el valor que merece una institución que aboga por la enseñanza especializada y actualizada a lo largo de su historia, tal y como se recoge en los preceptos de su legislación. Precisamente, los orígenes y objetivos del Cuerpo Nacional de Policía se desarrollan en la Ley Orgánica 2/1986, en la Ley Orgánica 9/2015, en el Real Decreto Legislativo 5/2015 o en la Constitución Española. Su marco de actuación y referencias se extienden, entre otros, en una serie de artículos específicos que van a ser objeto de análisis en este apartado, constituyendo la principal base bibliográfica del artículo.

Por un lado, el artículo 14 del Real Decreto Legislativo 5/2015 de 30 de octubre, reúne entre otros muchos derechos individuales, la formación continua y la actualización permanente de los conocimientos y capacidades profesionales que se desarrollará preferentemente durante el horario laboral. Del mismo modo, la Ley Orgánica 9/2015 de 28 de julio, de Régimen de Personal de la Policía Nacional, dedica un título expreso a la formación mencionada dentro del cuerpo policial, dirigida a la consecución de la capacitación y a la actualización permanente inmediatamente comentada, siempre bajo el pleno respeto de los derechos fundamentales y las libertades públicas.

De manera análoga, su formación cuenta con una estructura reglamentada de manera estricta de forma que se cumplan todos sus preceptos sin excepción, teniendo en cuenta cada una de ellas, como son la integridad de la formación para el ingreso, la preparación profesional específica para el acceso a las escalas y categorías mediante promoción interna, la actualización y especialización para desempeñar puestos en áreas con conocimientos específicos y la formación de altos estudios profesionales. Existirá de igual modo un catálogo actualizado de

actividades formativas por especialidades, con reseña de las necesidades de estas últimas, de las capacidades que pretenden obtenerse y una valoración de la formación que requieren según el artículo 29.4 de la Ley Orgánica 9/2015 de 28 de julio, de Régimen de Personal de la Policía Nacional.

En consecuencia, también existen una serie de convenios de colaboración o conciertos con instituciones y organismos de la Administración General del Estado, de las administraciones autonómicas y locales, así como universidades y organismos nacionales e internacionales, públicos o privados suscritos con interés docente. Para la formación de ingreso y la capacitación profesional específica se adecuarán a los requisitos de accesibilidad, duración, carga lectiva, nivel de enseñanza o contenido y será el Ministerio del Interior, previo informe del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el que determinará dichos planes de formación.

Por otra parte, la Ley Orgánica 2/1986, de 13 de marzo, de Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, tras la última reforma que entró en vigor el 18 de agosto del año 2015, pretende ser omnicompreensiva. Acogiendo la problemática de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, de las Comunidades Autónomas y de las Corporaciones Locales, establece sus principios básicos de actuación como un verdadero código deontológico. Por tanto, vemos como la Seguridad Pública es competencia exclusiva del Estado, pero su mantenimiento corresponde al Gobierno de la Nación y se ejercerá por las distintas Administraciones Públicas a través de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, que cuentan con la capacidad y formación suficiente para cumplir tan complicada labor, ajustando su actuación al principio de cooperación recíproca. Entre sus principios básicos de actuación, recogidos en el Capítulo II de la citada LO 2/1986, vemos como la adecuación al ordenamiento jurídico y las relaciones con la comunidad se asientan como pilares básicos, abriendo el abanico de deberes y responsabilidades a seguir.

Pero nuestra atención traspasa las barreras de la Seguridad Pública para adentrarse en un camino algo más complejo: la enseñanza. Y es sin lugar a dudas la mencionada legislación, la que sienta los principios generales del régimen estatuario de los funcionarios del Cuerpo Nacional de Policía. Configurándose sobre unos pilares básicos de profesionalidad y eficacia, atiende a la formación continua y especializada de los propios funcionarios y su promoción profesional. Sin ir más lejos, como hemos podido comprobar desde el artículo 6 de la LO 2/1986, “la formación y perfeccionamiento de los miembros de las FFCCSS se adecuará a los principios señalados en el artículo 5”, es decir, los principios de objetividad, igualdad de oportunidades, mérito y capacidad. Además, se ajustarán a una serie de criterios basados en el carácter profesional y permanente.

Los estudios, cursados en las diferentes Administraciones Públicas, podrán ser objeto de convalidación y para impartir dichas enseñanzas y cursos, tal y como describe el artículo 6.2 de la Ley Orgánica 2/1986, se promoverá la colaboración institucional de la Universidad, entre otras instituciones, para adecuarse a los principios de formación y perfeccionamiento exigidos. Y no es de extrañar, porque sólo por la Escuela Nacional de Policía, con sede en la ciudad de Ávila, pasan al año miles de personas con la intención de formar a nuevos policías e inspectores o ampliar los estudios superiores de los más veteranos.

Figura 1
I Convención de los Mandos de la Policía Nacional y policías locales. 2015.
Escuela Nacional de Policía (Ávila).



Foto: Avilared, Diario Digital de Ávila.

No obstante, aunque la simple pertenencia a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad implica causa de incompatibilidad para el desempeño de cualquier actividad pública o privada (salvo las excepciones previstas), los cursos de formación impartidos dentro o fuera del horario laboral, se presentan como un complemento idóneo a la hora de avanzar en la carrera profesional individual, lo que en última instancia deriva claramente en un carácter general en cada una de las unidades que forman dichos cuerpos, con una enseñanza específica que permite adaptarse al medio y al momento cultural subyacente. Por todo ello, no podemos evitar relacionar directamente al Cuerpo Nacional de Policía y sus funcionarios

con la Historia del Arte, que aunque en un primer momento puede parecer que no comparten ninguna relación estatutaria, su formación esconde la clave de la correlación que venimos planteando.

En un apartado inmediatamente siguiente, tomará importancia la conocida como “Brigada del Patrimonio Histórico” del Cuerpo Nacional de Policía, el ejemplo sin lugar a dudas más aparente que revela la interrelación policial con el arte. Pero por otro lado, es interesante plantear la posibilidad de que aquellos funcionarios destinados a guardar el orden y proteger la seguridad ciudadana durante la Semana Santa, tomen conciencia específica de la importancia patrimonial que de una forma u otra, también están preservando. Cada Semana Santa, la Policía Nacional en colaboración con la Policía local y otros medios adecuados a las circunstancias, independientemente de sus creencias religiosas, velan por la seguridad de todos los presentes, incluyendo las obras artísticas que procesionan junto al patrimonio material e inmaterial de las hermandades. Concienciar a estos funcionarios sobre la importancia cultural que entraña todo lo que conlleva cada cortejo procesional o el turismo que de ello se deriva, es un deber de formación continua y especializada para todos aquellos que ocupan los puestos de servicio en cada ciudad. Quizás no sería ningún despropósito el formar a estos agentes de la autoridad durante las jornadas previas a la cuaresma sobre la riqueza patrimonial que poseemos y lo que ello significa en algunos puntos del territorio nacional. Al fin y al cabo, son muchos los policías que llegan desde distintos puntos de la geografía española donde esta tradición no está tan extendida y desconocen el fanatismo que se aplaude o la fortuna invertida en cada procesión, llenando de arte y costumbre cada calle por la que tenga el privilegio de pasar.

Por último, hay que mencionar que estas autoridades no sólo verifican esta relación con la Semana Santa por su jornada laboral. Además, pueden ser partícipes del propio cortejo a través de la procesión organizada por la Hermandad, que ofrece una serie de puestos en base en las relaciones institucionales, como comentaremos más adelante. Sin ir más lejos, desde las comisarías se fomenta la voluntariedad de participación en los desfiles procesionales de la Semana Santa en las capitales y otros muchos pueblos periféricos, conformando una costumbre habitual que forma parte de la institución policial. En el Real Decreto 1484/1987, se instituye que en el Cuerpo Nacional de Policía existirán tanto el uniforme de trabajo como el uniforme de gala y éste último, se vestirá por unidades específicas en los actos oficiales y públicos que así lo exijan. Podrá usarse, además, en los actos sociales cuya significación o realce lo aconsejen, como es el caso de la Semana Santa que venimos tratando. Así, tal y como recoge el artículo 23 de la Ley Orgánica

9/2015, de 28 de julio, de Régimen de Personal de la Policía Nacional, se dispone que en dicho uniforme “portarán las divisas de su categoría, emblema o placa emblema [...]”, lo que otorga ese orgullo y elegancia que se desprende en cada desfile procesional protagonizado por estos funcionarios.

Sin embargo, aunque la presencia habitual de policías nacionales en las procesiones de Semana Santa y otros actos religiosos únicamente cumple vínculos constitucionales con la Iglesia Católica y las Hermandades con las que guarda relación, ha sido objeto de crítica durante el último año. Los sindicatos amparan que aunque la participación procesional sea totalmente voluntaria, el vestir el uniforme del Cuerpo Nacional de Policía en este tipo de actos vulnera la aconfesionalidad del Estado. Al mismo tiempo, defienden el peligro existente de llevar el uniforme en este tipo de eventos por la actual alerta terrorista de Nivel 4 en España y los numerosos ataques a nivel europeo, desaconsejando la participación por parte de los agentes en estos actos litúrgicos. Sea como fuere, la presencia uniformada de estos funcionarios públicos seguirá formando parte de la tradición, siempre de forma voluntaria, a menos que las autoridades responsables dicten lo contrario por motivos de seguridad o neutralidad en la representación visual del Cuerpo Nacional.

Figura 2
El Cuerpo Nacional de Policía en la Procesión del Calvario. 2017.
Semana Santa (Albacete)



Foto: Másquealba.

Para concluir dicha reflexión acerca de la presencia policial durante la Semana Santa dentro y fuera de los actos litúrgicos, es de decir que se mantiene ligada puramente por cuestiones constitucionales y vínculos históricos. Traspasando los límites de las creencias religiosas, los funcionarios forman parte de esta tradición, como un penitente más. Por otra parte, acerca de la temática formativa, hemos visto cómo su marco legal cubre específicamente todas estas necesidades de aprendizaje continuo y completo para la creación de un cuerpo policial que a día de hoy no deja de sorprendernos. Por ello, la importancia formativa dentro del cuerpo es de nuestro interés y objeto de difusión, así como el planteamiento de la inclusión formativa de la Semana Santa en su ámbito de aplicación, de cara a conocer nuestras tradiciones y patrimonio, para preservarlos aún mejor, independientemente de las creencias o prácticas particulares, cumpliendo realmente sus criterios estatuarios fundamentales y complementando la seguridad y el orden que tratan de salvaguardar.

Historia del arte y religión en el Cuerpo Nacional de Policía

Según se desprende del Real Decreto 400/2012, de 17 de febrero, modificado por el Real Decreto 770/2017, de 28 de julio, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio del Interior, corresponde al Secretario de Estado de Seguridad “la dirección, coordinación y supervisión de los órganos directivos dependientes de la Secretaría de Estado”, estando bajo la inmediata autoridad del Ministro del Interior. A su vez, depende de esta Secretaría, entre otros muchos órganos, la Dirección General de la Policía, cuyo titular tendrá rango de subsecretario.

Concretamente, dentro de la mencionada Dirección General de la Policía, son objeto de estudio en relación con la temática que venimos tratando, la Brigada del Patrimonio Histórico y el Servicio Religioso de Asistencia Católica, que dejan entrever la importancia otorgada no sólo a la Historia del Arte y a los delitos que nacen de su investigación, también al curioso papel de la religión católica dentro de una institución civil, que en principio y aparentemente, no cuenta con preferencias o formaciones religiosas dentro de un estado social, democrático y laicista.

De este modo y aunque muy resumidamente por falta de fuentes que respalden un conocimiento más exhaustivo sobre estas unidades, se deja constancia no sólo de la variedad formativa, si no de la preocupación del cuerpo policial por cubrir todos los ámbitos posibles de educación y formación. Asimismo, este gran abanico de posibilidades que se ofrece y se amplía cada vez más, continúa abierto

a nuevas propuestas, adaptadas a las necesidades actuales, pero a su vez llenas de polémica con tintes políticos y sindicalistas.

La Brigada de Patrimonio Histórico de la Unidad de Delincuencia Especializada y Violenta

El Patrimonio Cultural, resultado de la obra humana, es según la Catedrática María Ángeles Querol un “conjunto de bienes muebles, inmuebles e inmateriales que hemos heredado del pasado y que hemos decidido que merece la pena proteger como parte de nuestras señas de identidad social e histórica” (Querol, 2010, p. 11). Pasa por cambios constantes, construcciones o destrucciones y se encuentra en peligro constante a manos de organizaciones o grupos criminales que trafican con obras de arte, entre otros muchos escenarios delictivos. Pero, aunque estemos de acuerdo en que más vale educar que castigar, es necesario seguir educando y seguir persiguiendo estos comportamientos ilícitos, desde los más insignificantes hasta los de transcendencia transnacional. De esta reflexión, nace la unión de arte y policía, conformando la Brigada de Patrimonio Histórico del CNP.

La Orden INT/28/2013, de 18 de enero (pendiente de modificación), por la que se desarrolla la estructura orgánica y funciones de los Servicios Centrales y Periféricos de la Dirección General de la Policía, en su artículo 7 desarrolla la Comisaría General de Policía Judicial. En el interior de dicha comisaría, se sitúa la Brigada de Patrimonio Histórico, específicamente dentro de la Unidad de Delincuencia Especializada y Violenta (UDEV) siendo ni más ni menos, la encargada de la investigación y persecución de las actividades delictivas relacionadas con el patrimonio histórico-artístico, aportando además un conocimiento específico a sus funcionarios acerca de la cultura mueble e inmueble que poseemos en nuestro país.

La Brigada de Patrimonio Histórico, creada en 1985 coincidiendo con el año de publicación en el BOE de la Ley de Patrimonio Histórico Español (LPHE), tiene competencia específica para la investigación de todas las agresiones contra el patrimonio histórico, artístico y cultural, tanto de titularidad pública como privada, en cualquier ámbito geográfico del territorio nacional. Además, trabaja activamente con INTERPOL, entre otros, extendiendo su ámbito de aplicación fuera de las fronteras españolas. Tiene como base legislativa y marcos de actuación, entre otras, a la mencionada Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, que establece en su preámbulo un “nuevo marco jurídico para

la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español”.

Sin duda, el patrimonio nacional es una herencia que nos pertenece a todos y entre sus muchos defensores, los funcionarios del Cuerpo Nacional de Policía son los encargados de su defensa, protección, investigación y difusión. Cumpliendo con los objetivos de formación continua y especializada, la Policía Judicial adquiere un relevante papel de conocimiento cultural e histórico-artístico digno de mencionar, abarcando desde la pintura a la escultura, pasando por la arquitectura. Incluyen además la investigación y persecución de actividades delictivas relacionadas con yacimientos arqueológicos terrestres y subacuáticos, por lo que en definitiva no sólo están protegiendo o recuperando las obras de arte muebles e inmuebles, también están evitando su deterioro o destrucción.

Figura 3

Antonio Tenorio, jefe de la Brigada del Patrimonio Histórico del CNP. 2016. Madrid



Foto: A. García.

Desde la Comisaría General de Policía Judicial, los funcionarios de esta unidad especializada con plena conciencia de valores artísticos y especificación formativa, se encargan de investigar las actividades delictivas relacionadas con el robo y hurto de obras de arte, estafa o apropiación indebida, así como falsificaciones en general. Incluso tiene el reconocimiento del Ministerio de Cultura que en el año 2000 le concedió la Corbata de Oro de la Orden al Mérito Civil de Alfonso X

El Sabio y en 2007 fue galardonada por Sus Majestades los Reyes con la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Cultura a personas o entidades que destaquen por la creación artística-cultural, que colaboren en su desarrollo divulgativo o presten notorios servicios en este marco de desarrollo.

De ello se desprende la necesidad de que “los mecanismos de gestión establecidos por nuestros gobiernos se pongan en práctica (...) para que las generaciones futuras puedan disfrutarlos” (Querol, 2010, p. 13) y comprendemos a raíz de estas premisas la indudable relación del Cuerpo Nacional de Policía con la propia Historia del Arte. Preservando y protegiendo la riqueza patrimonial a través de la Brigada de Patrimonio Histórico, queda cubierto el segmento artístico, sin duda compatible con un organismo que se preocupa cada vez más por el legado nacional e internacional.

El Servicio Religioso de Asistencia Católica del Gabinete Técnico

También es interesante hacer una breve mención al Servicio Religioso de Asistencia Católica del Cuerpo Nacional de Policía, que cuenta con una escasa difusión que dificulta ampliamente su conocimiento por parte incluso de los propios funcionarios. Sin existencia visual en el organigrama público de la Policía Nacional, es una ardua tarea su localización, al igual que sucede con otras muchas unidades del cuerpo. Esto es debido ni más ni menos al amplio número de especialidades con las que cuenta la Policía Nacional, que trabaja específicamente todos los ámbitos posibles, lo que a veces, dificulta su estudio de cara a la investigación documental.

Este Servicio Religioso se encuentra dentro de la Subdirección General del Gabinete Técnico, con nivel orgánico de subdirección general, cumpliendo “funciones de apoyo y asistencia al Director General para facilitarle el despacho y la coordinación de los órganos y unidades que dependen de él” según se desprende del Real Decreto 400/2012, de 28 de julio, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio del Interior. El Servicio de Asistencia Católica se presenta como la vía más adecuada para que aquellos funcionarios que lo deseen, puedan ejercer libremente su derecho fundamental de confesión católica, nacido de los Tratados Internacionales entre el Estado Español y la Santa Sede sobre asistencia religiosa, además de estar recogido propiamente en la Carta Magna, vértice de nuestra pirámide legislativa.

Se encarga de organizar multitud de actividades familiares y deportivas, como por ejemplo escapadas de fin de semana, campamentos, eventos deportivos,

etc. En definitiva, un claro ejemplo de enseñanza de los valores básicos y de coexistencia que se adecuan a todas las edades y cumplen con la calidad pedagógica propuesta y la dinámica de grupo. Por ejemplo, con la organización de campamentos juveniles en diferentes ámbitos geográficos enfocados a la época vacacional de los más jóvenes, monitores y funcionarios policiales debidamente capacitados se encargan de desarrollar una serie de actividades de diversa índole educativa. Estos campamentos tienen como fin principal fomentar los valores de convivencia entre los niños, el conocimiento de la naturaleza y el aprendizaje de técnicas para desenvolverse en el medio natural con seguridad y respeto, tal y como se recoge en el área de publicaciones de la Policía Nacional. Aunque desconocemos la existencia de actividades relacionadas con el aprendizaje de la Semana Santa dentro del Servicio Religioso de Asistencia Católica (apenas se hace referencia en Internet), sería realmente interesante dicha propuesta educativa, complementando no sólo los valores que pretenden instruir desde la institución, sino por supuesto, fomentar el conocimiento cultural, artístico y religioso que aporta el estudio específico de la Historia del Arte a través de la iconología e iconografía de la Semana Santa.

Por otro lado, es interesante el planteamiento de una cuestión que no deja de ser polémica en un país donde se apuesta cada vez más por lo laico y neutral. Sin embargo, para una mejor comprensión es difícil desligar el tema de cuestiones políticas, pero dejando a un lado los enfrentamientos intergubernamentales, lo que sí está claro es que desde los sindicatos de policía se pretende romper las barreras confesionales del Estado. Tratan claramente de obtener más peso constitucional en su formación y menos doctrina católica y son muchos los que denuncian la intervención del Estado en actos religiosos como actuaciones indebidas que afectan a la salud democrática, queriendo entre otras muchas cosas, desligar las figuras patronales y sustituirlas por historicidades laicas, separando los poderes civiles de los religiosos.

Sin ir más lejos, el Sindicato Unificado de Policía (SUP) apuesta porque prevalezca el carácter de estado laico y aconfesional en las relaciones universitarias y formativas que guardan relación con el cuerpo, en referencia al artículo 16.3. de la Constitución Española, que defiende que ninguna confesión tendrá carácter estatal. Y no es de extrañar que la postura católica del exministro Fernández Díaz haya sido duramente criticada por la relación del catolicismo con muchos actos de sello policial, entre ellos un tema que será objeto de desarrollo más adelante y que tiene que ver con la Semana Santa. Pero no todos están a favor del laicismo y así lo ha demostrado la consagración de celebraciones religiosas en instalaciones policiales. Y es que la Constitución también recoge en dicho artículo 16.3. que “los

poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas”, comprometiéndose a mantener las relaciones cooperativas con la Iglesia Católica, lo que en buena parte justifica este tipo de actuaciones devotas dentro del Cuerpo Nacional de Policía. Sin embargo y a pesar de las críticas, el 2 de octubre se sigue celebrando el día de los Santos Ángeles Custodios, Patronos del Cuerpo Nacional de Policía. Se trata de una costumbre ligada íntimamente al cuerpo y que cuenta con su propia asociación, con uniformidad y distintivo de identificación para diferenciar su presencia en los actos públicos. Todos sus asociados poseen un carné acreditativo, una cartera con el escudo de la asociación y un diploma, dejando claro el vínculo patronal con aquellos policías que así lo deseen, defendiendo la postura católica que tanto cuesta en este momento mantener.

La Asociación de Distinciones de Mérito “Santos Ángeles Custodios” de España, amigos del Cuerpo Nacional de Policía, es una asociación apolítica, sin ánimo de lucro, de carácter benéfico, ámbito nacional y duración ilimitada, tal y como se describe en su página web oficial. Fomenta los méritos y virtudes del Cuerpo Nacional de Policía, promueve la solidaridad, la hermandad, la cultura y el deporte. Además, organiza multitud de actividades deportivas y reuniones de hermandad, lo que nos recuerda inevitablemente a las prestaciones ofrecidas por el Servicio Religioso de Asistencia Católica antes comentado.

Finalmente, vemos en líneas generales cómo a pesar de que vivimos en un estado aconfesional, la religión sigue teniendo un importante peso dentro de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, ya sea por las propias creencias, por los valores en común o simplemente por tradición y cultura. Aunque cada vez más se apueste por lo laico, la religión católica aporta y complementa libremente a quienes estén dispuestos a preservarla dentro del Cuerpo Nacional de Policía.

La vinculación de las fuerzas y cuerpos de seguridad con la Semana Santa: la historia particular de la ciudad de Málaga

A día de hoy deberíamos saber que las hermandades no son el reflejo único de su patrimonio, no las engrandecen su fortuna, ni sus casas, las hermandades las construyen los hermanos y son ciertas personalidades las que con su ilusión, esperanza, esfuerzo diario y sacrificio consiguen estrechar relaciones, en este caso institucionales, que dan rumbo y soporte a su herencia inmemorable de cultura y pasión. El verdadero patrimonio son las personas que conforman las cofradías, las instituciones que las sufragan y todos aquellos que participan, de un modo u otro,

aportando lo mejor de sí mismos, con Juntas de Gobierno que vienen y van, pero que bordan su destino y dejan la huella de las decisiones que un día se tomaron.

Y dentro de este marco de aportaciones a cofradías, es donde observamos la colaboración de otros entes que forman parte de las mismas con prácticas remotas. Asimismo, cada año cientos de uniformes de gala lucen virtuosos durante algunas de las procesiones de la Semana Santa. En el caso de Málaga, la Hermandad de la Estrella procesiona con la representación de la Policía Municipal a caballo, la Hermandad de la Expiración luce junto al desfile de la benemérita y la Hermandad del Rico, famosa por su liberación de un preso, es custodiada por el Cuerpo Nacional de Policía, todos ellos casos que trataremos a lo largo de este apartado. Pero es curioso cómo el público en general e incluso parte de los propios policías y guardias civiles que participan en estos actos oficiales, desconocen el vínculo de los propios cuerpos con las cofradías malagueñas, que traspasan las líneas de la tradición y se fraguan hoy por hoy como parte indispensable de éstas.

De este modo, este capítulo está dedicado no sólo al mero análisis de la representación física de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad durante el cortejo procesional, si no a la historia que los envuelve, cargada de hechos histórico-artísticos y renombres, que hacen que los lazos que se estrechan entre cuerpos policiales y cofradías sigan vigentes actualmente.

La Hermandad de la Estrella: custodiada por la Policía local y bordada de historia

Junto al Cuerpo de la Guardia Civil y el de Policía Nacional, es también objeto de interés la vinculación de la Policía Municipal en este tipo de actos. La Policía local de Málaga, fundada en 1842, aunque se presenta como un cuerpo civil no perteneciente a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, forma parte del cofrade vínculo casuístico que venimos tratando en la ciudad de Málaga con las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, acompañando en este caso a la célebre Hermandad de la Humillación y Estrella.

Fundada en 1919 y situada en el remoto barrio de el Perchel, la Ilustre y Venerable Hermandad de la Orden de Santo Domingo de Guzmán de Nuestro Padre Jesús de la Humillación y Perdón y María Santísima de la Estrella, se incorporó a la Agrupación de Cofradías en 1924, contando así con más de noventa años de testimonio. Cada Martes Santo, desde la Iglesia de Santo Domingo, sus titulares salen a la calle acompañados por el tradicional cortejo procesional bajo la particular custodia del Cuerpo de Policía Local de Málaga uniformado y a ca-

ballo, nombrado Hermano Mayor Honorario el 30 de marzo de 1954. Pero dicha conexión no es fruto de la casualidad, sino que nace de un espíritu humanitario y un compañerismo que identifica a este tipo de instituciones, que históricamente se han relacionado con el ambiente de las hermandades, aportando algo más que decoro o representación.

Figura 4
Virgen de la Estrella. 2017. Semana Santa (Málaga)

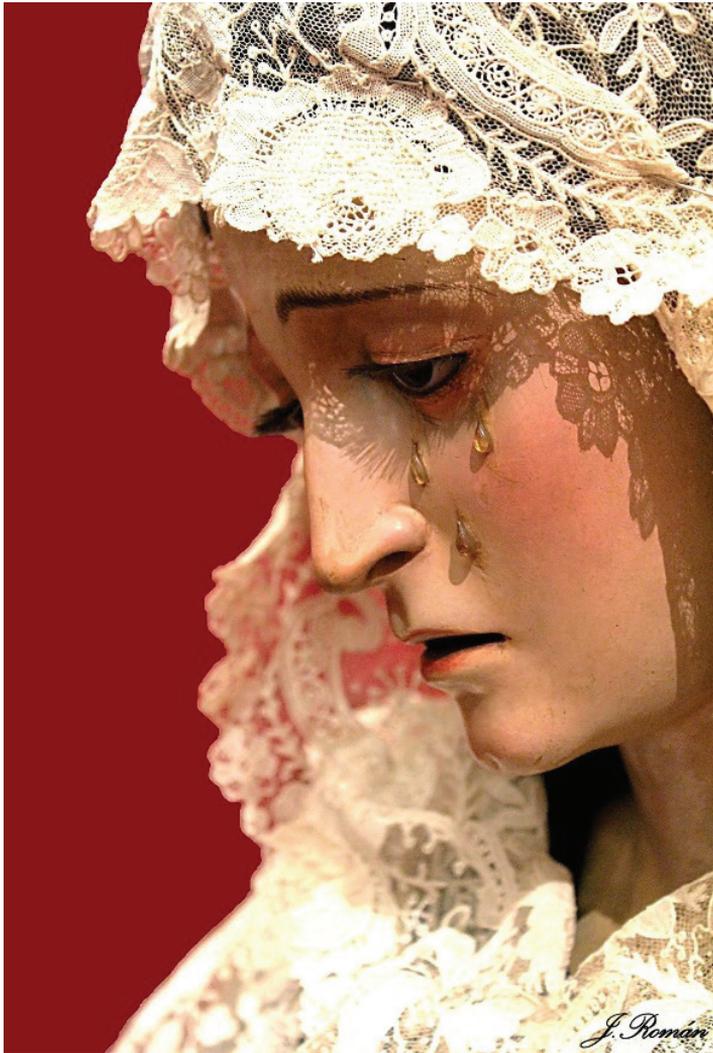


Foto: Twitter Hermandad de la Estrella.

Concretamente, es digno de mención que hasta el año 1978, los miembros de este cuerpo policial destinasen mensualmente un porcentaje de su propio sueldo con el fin de hacer frente a los numerosos gastos que debía sufragar la cofradía perchelera. Por ello, coincidiendo en 2004 con el cincuenta aniversario de la vinculación policial con la Hermandad, se hizo entrega de la medalla de la *International Police Assotiation* a la Virgen de la Estrella, una asociación vinculada a la Policía Local y conocida como I.P.A. en España, presentada con un estatus especial ante el Consejo Económico y Social de Naciones Unidas y el Consejo de Europa.

Acto seguido, en 2005, la Hermandad nombraba al Ministerio de Defensa Hermano Mayor Honorario, lo que explica la presencia de los tres ejércitos en el desfile procesional del año siguiente y la de Miguel Ángel Gálvez Toro, subdelegado de Defensa en Málaga, a quien fue impuesta la medalla. La petición fue formulada al departamento con el objetivo de conseguir nexos de unión con el Ejército y mayor presencia militar en su desfile, intención que surge según Ruiz López, a raíz de un cuadro que les pintó Pedro Leiva, comandante de la fragata.

Pero sin duda, la principal unión y consecuentemente, el perfil más relevante de esta Cofradía lo precede la mencionada Policía local de Málaga, que con la representación equina y su uniforme de gala correspondiente hace eco del hermanamiento, oficial desde los años cincuenta, en el esperado Martes Santo y en cada acto oficial. Sin embargo, esta solidaria correlación que venimos comentando desde antes incluso de 1978, es ignorada por muchos, y lo mismo sucede con algunas de las historias que guarda la Hermandad. Una de ellas es la relacionada con doce figuras malagueñas que pertenecieron a las filas de la División 250, más conocida como División Azul.

En lo que sigue, es conocido que el Señor de la Humillación, tallado iconográficamente en el instante justo en el que es despreciado por Herodes, acompaña a una Virgen dolorosa, la Virgen de la Estrella. Pero el dato curioso aparece en el año de su primera salida procesional en 1942, vestida con la pureza que sólo le otorga el blanco, con un manto prestado por la Virgen de la Victoria. De color blanco y de factura antigua, en el manto cedido por la Patrona de Málaga se bordaron cuidadosamente unas estrellas con los nombres de doce malagueños que habían dado su vida en las filas de la División Azul, una división de infantería formada por una unidad de casi 50 000 soldados voluntarios españoles durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Enmarcada dentro del ejército alemán, participaron como aliados en una serie de batallas encaminadas a la invasión de Rusia, sobre todo en la acción militar conocida como “Sitio de Leningrado”, donde la cifra de muertes alcanzó los 700 000 civiles, debido mayormente a la hambruna y a las bajas tempera-

turas. Vemos asimismo como la Hermandad quiso hacer eco honorífico a este hecho histórico y en especial a los malagueños caídos en el conflicto bélico. No obstante, al año siguiente pudo costearse un nuevo manto en propiedad, estrenando uno de color azul cubierto de estrellas con los nombres de los caídos, que se perderían en 1953 cuando se sustituye por el manto actual. Después de una serie de modificaciones, finalmente podemos observar en la actualidad como ahora resaltan las estrellas que dan nombre a la conocida y venerada Hermandad junto a una orla con los escudos provinciales de España, bordados en sedas de colores.

De esta forma, aunque la relación con la División Azul haya desaparecido físicamente, la tradición permanecerá reflejada en su leyenda, efemérides que deberían ser conocidas no sólo por el público en general, también por la propia Policía Local que acompaña a los titulares o los militantes del Ejército español. Aun así, ahora sabemos que los titulares de la Hermandad de la Estrella seguirán siendo custodiados no sólo por la policía municipal a caballo, también por los doce nombres malagueños que ahora brillan más que nunca en el cielo, como las estrellas de su escudo.

La Guerra Civil Española, la Benemérita y la Archicofradía de la Expiración

La Pontificia, Real, Ilustre y Venerable Archicofradía Sacramental de Culto y Procesión del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima de los Dolores Coronada, es una de las más clamadas en Málaga por su antigüedad, patrimonio y solemnidad en el Miércoles Santo. Su iconografía presenta a su titular crucificado en el instante previo a su muerte y a la cotitular, como una Dolorosa que sufre por la pasión de su hijo. En su trono, la plata abraza en la parte frontal, entre otras imágenes marianas, a la Virgen del Pilar (Patrona de la Guardia Civil).

Los orígenes de esta otra hermandad perchelera se remontan a 1737, año en el que fue constituida la antigua “Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores” en la iglesia de San Pedro, hasta su fundación como “Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Expiración y Nuestra Señora de los Dolores” el 1 de abril de 1920. Pero en 1931, la llegada de la Guerra Civil española (1936-1939) era inminente y la conocida quema de conventos de Málaga arrasaba la ciudad no sólo con fuego, también con una violencia iconoclasta que destruyó buena parte del patrimonio religioso, histórico-artístico y cultural, convirtiendo a Málaga sin lugar a dudas, en la ciudad española más afectada. Los edificios e instituciones católicos sufrieron pérdidas irreparables y la Cofradía de la Expiración también fue eco de la ira de los republicanos. Además, nuevos atentados los días previos al estallido de la Guerra Civil, fueron motivo suficiente para trasladar a la Virgen de los Dolores desde su templo hasta la morada de

Antonio Dobladez. Por el contrario, la tercera talla que se poseía del Cristo continuó en su altar, lo que propició su destrucción a manos de los rebeldes, hasta ser sustituido por una nueva talla y procesionado por vez primera en 1940.

Tras ello, la Cofradía debía comenzar con sus obras de reconstitución y es por ese entonces cuando la figura de Carlos Álvarez de Pablo se muestra decisiva. Acordando junto a Enrique Navarro el nombramiento como Hermano Mayor Honorario del Instituto armado de la Guardia Civil, dependiente del Ministerio del Interior y del Ministerio de Defensa. El 25 de mayo de 1938 se garantizaba la protección de la Hermandad por una institución cubierta de valores nacionales y honor, que se había ganado el respeto no sólo de los malagueños en los arduos tiempos del conflicto bélico, si no de la población española en general.

Las capillas, situadas junto a la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol, fueron bendecidas e inauguradas el 16 de junio de 1946 por el Obispo Balbino Santo Olivera y tuvieron casualmente como padrinos ceremoniales a Camilo Alonso Vega, Director General de la Guardia Civil desde 1943 hasta 1955, y a su esposa. El mencionado padrino, compañero de promoción e íntimo amigo de Francisco Franco, fue militar y Capitán General del Ejército Español. Además, su nombre está vinculado con el golpe de estado, la Guerra Civil y la dictadura franquista. Su nombre guarda relación inmediata con la Expiración, ya que prestaba diariamente su colaboración con grandes sumas pecuniarias, uniendo aún más los lazos de la Hermandad con la benemérita, tanto de forma oficial como privada.

Figura 5

Casa Hermandad de la Archcofradía de la Expiración. 2017. Semana Santa (Málaga)



Foto: Colección Guardia Civil.

Otra figura a destacar fue Adolfo Gustavo Díaz Rittwagen, quien durante su mandato como Hermano Mayor desde 1984 a 1990, no sólo concedió la Medalla de Oro de la Cofradía a la Guardia Civil, también consiguió el nombramiento del Santísimo Cristo de la Expiración como Santo Protector del Instituto Armado. Asimismo, en la actualidad más inmediata cabe mencionar la celebración del 75 aniversario del hermanamiento con el distinguido Cuerpo de la Guardia Civil durante el edicto de Miguel Alfonso Gutiérrez Rodríguez, lo que ha dado pie a numerosos actos de reconocimiento por tal histórico y admirado hermanamiento.

Se entiende así, que tras la comentada relación histórica desde los tiempos de la Guerra Civil española, con un cuidado protocolo y la elegancia y firmeza que caracteriza al Cuerpo militar de la Guardia Civil, acompañen cada año a los titulares de la Hermandad de la Expiración en una numerosa representación durante su desfile y en todos los actos oficiales donde lucen sus uniformes de gala y los impolutos tricornios que caracterizan a este cuerpo de lo más español.

La tradicional liberación del preso en la Hermandad de “El Rico” y el desfile de la Policía Nacional

Hemos comentado anteriormente que las Hermandades las construyen las personas, pues bien, en la Cofradía de “El Rico” son muchas las personas que, tomando la forma de instituciones o asociaciones, asisten con su presencia, guarda y colaboración a la Hermandad de Jesús Nazareno “El Rico” y María Santísima del Amor, que se adueñan del Miércoles Santo con una de las jornadas más señeras de la Semana Santa de Málaga. Pero la figura clave en este escenario es sin duda el Cuerpo Nacional de Policía, que junto al Cuerpo de Instituciones Penitenciarias, el Ilustre Colegio de Abogados de Málaga y el Ayuntamiento de Alhaurín de la Torre, conforman un numeroso desfile procesional lleno de serenidad y elegancia que acompaña cada Semana Santa a los santos titulares.

En primer lugar, se entiende que la correspondencia con el cuerpo policial comienza el 21 de mayo del año 1938, cuando el secretario Rafael Gómez Muñoz envía un oficio al Ministerio de Orden Público con la intención de nombrar como Hermanos Mayores Honorarios a los “Cuerpos de Investigación y Vigilancia, Seguridad y Asalto”, que ahora conocemos como Cuerpo Nacional de Policía, tras pasar por diferentes modificaciones. El esperado deseo se hace realidad en la mismísima sede de la Agrupación de Cofradías de Semana Santa, donde se daba a conocer oficialmente al actual Cuerpo Nacional de Policía como Hermano Mayor Honorario el 23 de junio de 1938, apareciendo un año más tarde con una amplia representación policial en su procesión. La decisión unánime deja constar el per-

petuo agradecimiento que la Hermandad malagueña estima hacia el cuerpo policial, que les ha brindado un trato impecable desde el suceso de 1935, cuando se convierten en la primera institución que acompaña a una cofradía en su primitiva salida procesional por las calles de una Málaga republicana. Del mismo modo se los designaba, según José María de las Peñas, como guardia de honor en los actos procesionales que se celebrasen.

Sin embargo, la vida de esta Hermandad malagueña está marcada por un hecho trascendental desde su primera salida procesional, cuando una epidemia que asolaba la ciudad en los tiempos de Carlos III, complicaba la realización de los actos católicos de la Semana Santa. Entre la historia y la leyenda, se dice que el aislamiento de los presos de la prisión hizo que la epidemia no produjese tantos estragos como los que estaba causando fuera de sus muros, por lo que los reclusos decidieron sacar en procesión a la imagen del Rico. Ante la negación de la propuesta por parte del Alcaide, los privados de libertad no dudaron en llevar a cabo un motín para procesionarlo y cuenta la leyenda que así lo hicieron, regresando fielmente a la prisión cada uno de ellos, excepto uno, que al día siguiente hizo acto de presencia junto a una cabeza de San Juan Bautista como reliquia, para sanar a un compañero enfermo. Tal hecho fue tan admirado y valorado por la población que ante tal ejemplaridad, Carlos III dictó un Real Privilegio que sigue vigente hoy día por el que se concedía la libertad a un preso. Y será esa la leyenda que todos conocen y que da renombre a la afamada Hermandad, actuando como nexo de unión entre el Cuerpo Nacional de Policía y la liberación del preso, todo ello en una historia única y centenaria, seña de identidad de la Cofradía.

Pero este hecho nos lleva a su vez hasta la reciente polémica ocurrida durante la pasada Semana Santa de Málaga en 2017, que ha vivido un Miércoles Santo diferente. Durante la salida procesional, veíamos como un nazareno portaba ante el Trono del Rico un acta de liberación de ese mismo año, en blanco, donde debía ir el decreto del indulto. Con ello se hacía historia o más bien, se rompía una historia, porque sin indulto no había liberación y sin liberación, no había costumbre. Todo ello porque este año, enigmáticamente el Consejo de Ministros no había concedido el indulto a un reo de la prisión provincial y porque la solución propuesta de urgencia para solventar el imprevisto, no convenció a la Junta de Gobierno. Dicha Junta, aceptaría finalmente la propuesta del Ejecutivo de que la liberación del preso se realizase después de Semana Santa, para no romper una tradición de 160 años que se ha visto indudablemente alterada. La liberación se llevará a cabo en la Plaza de la Constitución el próximo 1 de julio de 2017, con la colaboración de las Instituciones Penitenciarias, el Ayuntamiento, la Diputación,

la Subdelegación del Gobierno y el Ministerio del Interior. A pesar de ello, el estrecho y afectivo lazo de colaboración, se mantiene unido cada año con la más representativa estampa policíaca que los venera desde 1939 hasta nuestros días. Porque estas autoridades no sólo cumplen la función de guarda y custodia de sus titulares por las calles malagueñas y en cuantos actos organiza la Hermandad, comparten una serie de valores como la dedicación, la solidaridad y el sacrificio diario que prestan al prójimo.

Figura 6
Policía Nacional en el desfile de El Rico. 2017. Semana Santa (Málaga)



Foto: José Moreno. Archivo Hermandad El Rico.

Por otra parte, el Cuerpo de Instituciones Penitenciarias comparte una relación indudable desde que Carlos III otorga a la imagen de Nuestro Padre Jesús “El Rico” el privilegio de liberar a un preso, renovando cada año la tradición desde entonces. Por ello, en 1923 nombran a Mariano Nieto Esteban, Director Provincial de la Cárcel de Málaga, Hermano Mayor Honorario de la Hermandad, ofreciendo su propia presencia en el desfile y en conocido acto de liberación del preso.

Del mismo modo se entiende la participación del Ilustre Colegio de Abogados de Málaga vestidos con togas, ya que la institución fue nombrada en la Iglesia de Santiago como Hermana Mayor Honoraria durante la festividad de María Santísima del Amor, el 28 de septiembre de 2003. Igualmente, el Alcalde del Ilustrísimo Ayuntamiento de Alhaurín de la Torre (Málaga) desfila cada año

desde que en 1988 es nombrado oficialmente Hermano Mayor Honorario de la Cofradía, colaborando activamente a lo largo de todo el año, por ejemplo, con la financiación en 2014 de la Bendición del Romero en San Julián.

4. María Santísima del Amor: la medalla de la polémica que llega al Tribunal Supremo

Desde sus orígenes, la Hermandad de Jesús Nazareno “El Rico” y María Santísima del Amor ha abogado por reforzar los vínculos de unión existentes entre la propia Cofradía y el Cuerpo Nacional de Policía desde su primera salida procesional durante la conflictiva época republicana, tal y como hemos comentado en un subpartado anterior. Pero dicha vinculación, respetada y admirada por el público en general, ha sido recientemente foco de polémica, apareciendo ininterrumpidamente en los *mass media* y atrayendo rápidamente la atención de los sectores laicos y cofrades desde febrero del 2014. Todo ello, desde el momento en que le fue concedida una medalla a la cotitular de la Cofradía de “El Rico”, creando controversia, desconcierto y enfrentamiento entre los sectores religiosos y los no tan partidarios de la religión.

De este modo, Jorge Fernández Díaz, anterior Ministro del Interior, otorgaba la Medalla de Oro a María Santísima del Amor, titular de la Hermandad del Rico de Málaga, como distinción por su colaboración compartida durante la Semana Santa. Pero es que el hecho de conceder la máxima distinción policial, en su fundamento dedicada a las autoridades fallecidas, mutiladas o heridas gravemente que realicen un servicio de trascendental importancia al Cuerpo Nacional de Policía a una talla religiosa, ponía realmente en duda la legalidad de la decisión tomada por el Ministerio.

La controversia, encabezada por la Asociación “Europa Laica” y la Asociación “Movimiento Hacia un Estado Laico” (MHUEL), tomaba carácter firme a través de un recurso procesal. Demandaban precisamente la nulidad de la orden ministerial por considerarla arbitraria e irracional, ya que se otorgaba a un ente impersonal y no a una figura humana puntual que ha prestado un servicio digno de condecoración. La Ley 5/1964 de 29 de abril, reguladora de la Orden del Mérito Policial, contempla la concesión de esta medalla “a quienes mueran, sufran mutilaciones o heridas graves, realicen un servicio de trascendental importancia o pongan a prueba su valor en una actuación extraordinaria y ejemplar”, según se desprende de sus detallados artículos. Defendían entonces que la imagen mariana no es una persona física recogida en la terminología civil o jurídica y que por ello no es sujeto de obligaciones ni de derechos, ni siquiera honoríficos. En base en esta justificación, la causa se llevó a los tribunales, aunque a pesar de ocupar portada en la prensa malagueña y ser el

tema de conversación en las tertulias matutinas, la Audiencia Nacional no le dio la importancia que las asociaciones laicas imploraban, dando validez a la concesión el 11 de noviembre de 2015, a favor de la Hermandad. Posteriormente, no dudaron en presentar un recurso de amparo constitucional ordinario ante el Tribunal Constitucional, que puede ser recabado por cualquier ciudadano en base en la protección de los derechos fundamentales. Pero este recurso gratuito, antiformalista y subsidiario, tampoco ejerció ningún efecto, mostrándose como de escasa transcendencia constitucional a ojos del Tribunal.

Al no conseguir sus pretensiones, recientemente ambas asociaciones han decidido presentar un recurso extraordinario de revisión para estudiar de nuevo los motivos alegados. El Tribunal Supremo ha reabierto así la causa, en marzo de 2017, para revisar la sentencia motivada por la Audiencia Nacional durante noviembre del 2015, por lo que sería decisivo su fallo a favor o en contra de que la Virgen María Santísima del Amor siga portando su Medalla de Oro al Mérito Policial. Así, en febrero de 2018, el Supremo avala finalmente la medalla que ha engrandecido hasta ahora la relación de la Hermandad de “El Rico” con el cuerpo policial, haciendo caso omiso a las críticas laicas que se han volcado en la causa judicial y que, además, habrán de pagar las costas procesales acaecidas durante un pleito que ha durado más de cuatro años.

Figura 7
Acto de imposición de la medalla al Mérito Policial
a la Virgen del Amor. 2014. Málaga



Foto: El Confidencial (Efe).

No es casualidad entonces que el exministro Fernández Díaz haya sido duramente criticado por la excesiva colaboración en actos religiosos, pero la llegada al Ministerio del Interior de Juan Ignacio Zoido, deja caer en el nuevo ministro el peso de las reclamaciones. Al mismo tiempo, el papel que los periódicos y redes sociales ocupan en nuestra sociedad es algo que afecta verdaderamente a este tipo de cuestiones y que ayudan a fraguar un perfil positivo o negativo de cara al público, convirtiéndose en una peligrosa arma de destrucción de la imagen de estas cofradías e instituciones o por el contrario, en un aliado que ensalza su temática decisiva. Evidentemente, tal y como plantea el doctor Francisco Lorenzo Solá, “los medios de comunicación son sujeto imprescindible para la formación de la referida opinión pública” (Lorenzo, 2013, p. 69).

De lo que no cabe duda es que este debate que se ha generado en torno al Cuerpo Nacional de Policía, el Ministerio del Interior, las autoridades religiosas y las asociaciones laicas, no es insólito en nuestro país. Sin ir más lejos, en septiembre de 2012 con motivo de la celebración del centenario de su patronazgo en el año siguiente y con ocasión de la festividad de la Virgen del Pilar, la benemérita le concedía la Gran Cruz del Mérito de la Guardia Civil a su Patrona, un acto que a pesar de ser igualmente reprochado, sí ha estado respaldado por una orden.

A saber, la Orden INT/2008/2012, de 21 de septiembre, por la que se regula la Orden del Mérito de la Guardia Civil, nace con el objeto de “premiar las acciones o conductas de extraordinario relieve, que redunden en prestigio del Cuerpo e interés de la Patria”, tal y como de ella se desprende. En su artículo 5, concretamente, establece que la Gran Cruz será concedida a “oficiales generales, personal civil, unidades, entidades y patronazgos”, dejando recogido claramente en la legislación que se tendrá en cuenta “el rango institucional, administrativo, académico o profesional de la persona, unidad o entidad recompensada”. Así, el Ejecutivo otorgaba al Instituto Armado dicha posibilidad de concesión de la Gran Cruz a un ente no necesariamente físico, por lo que a pesar de las críticas personales o de medios mediáticos, la legislación recogía claramente esta equidad.

No obstante, a diferencia de la orden creada expresamente para este hecho de la benemérita, el Cuerpo Nacional de Policía no contaba con el respaldo legislativo, lo que atrajo críticas con base legal y posibilidades de recurso que siguen vigentes tras más de tres años de reclamaciones jurídicas. Las lagunas legales y la aplicación de la analogía se vierten en este asunto que aún está por resolver, aunque es sabido que este tipo de actuaciones y concesiones de medallas similares han sido otorgadas a otras imágenes y cofradías españolas, con la salvedad de que no

todas han sido puestas en tela de juicio o convertidas en protagonistas de medios comunicativos, resultando tan comunes como cualquier otro galardón honorífico.

Lo que sí está claro es que el espíritu funcional de estas autoridades policiales, tienen como objetivo el fomento y estímulo de los comportamientos patrióticos, sin necesidad de entrar en polémicas tan arduas como la mencionada, que ha traspasado el ámbito privado de una entidad religiosa hasta presentarla ni más ni menos, ante la Sala de lo contencioso administrativo del Tribunal Supremo.

Conclusiones

La Policía Nacional, un tema poco abordado en los estudios de difusión patrimonial, se despliega como pilar fundamental de nuestra investigación junto a la Semana Santa y su tradición patrimonial. Asimismo, a lo largo de este trabajo hemos descubierto que la Semana Santa y el Cuerpo Nacional de Policía pueden y de hecho, tienen relación y objetivos en común. Dejando a un lado la posición laboral que ocupan estos funcionarios públicos de cara a la seguridad ciudadana durante las celebraciones católicas, se adentran también entre las filas de las procesiones más aclamadas de la Semana Santa, cumpliendo una estación penitencial que vincula su postura con la de las hermandades, estrechando lazos de índole tanto pública como privada.

Con la aplicación de los ciclos formativos de educación orientados a la Historia del Arte se pretende conseguir un mayor conocimiento patrimonial y una visión más cercana de la Semana Santa, desde donde se aprende arte y costumbre de nuestra admirada nación. Con la Brigada del Patrimonio Histórico, el cuerpo policial cubre la investigación y protección de las obras de arte pero además, se plantean otras alternativas que podrían incluir conferencias, cursos, seminarios o jornadas educativas de especialización en el arte y la Semana Santa a través de nuevas metodologías e innovación educativa. Todo ello enfocado a facilitar el intercambio artístico y las técnicas de investigación, estudios, análisis y difusión de la riqueza española con la que buena parte de estos funcionarios acaban trabajando.

Asimismo, queda abordado el papel que ocupa la religión católica dentro de esta institución, ya que aunque esté recogida constitucionalmente, actualmente se encuentra en el punto de mira de los sindicatos y otros medios, que abogan por la neutralidad, queriendo desligar la temática religiosa de sus actos oficiales al mismo tiempo que pretenden desvincularse de las Hermandades. También se plantea la problemática de los *mass media* y el contagio que supone para las pro-

pías masas, creando imágenes mediáticas que forjan una postura concreta hacia las instituciones y entidades religiosas.

Tras la redacción del presente escrito se valora por tanto la educación y la formación, la relación aplicable con la Historia del Arte, la Semana Santa y la propia religión católica, así como el papel de las instituciones que hacen posible hoy en día la tradición de algunas hermandades, que como hemos visto, no las crean su patrimonio, las crean las personas. Y ante la problemática crítica de algunos argumentos de masas, abogamos por la creación de una bibliografía más específica acerca de la relación del Cuerpo Nacional de Policía con la Semana Santa y el aprendizaje de la Historia del Arte, así como posibles ciclos formativos desde la perspectiva de la innovación educativa.

Agradecimientos

Quisiera dedicar este trabajo en primer lugar, a mis padres, por su apoyo incondicional y su comprensión en cada uno de los días de mi vida. A mi hermana, porque a pesar de ser tan diferentes, estamos unidas por un mismo corazón. Pero especialmente, quisiera agradecerlo a Antonio Fernández Paradas, que ha redescubierto mi aura y abierto mi mente. Gracias por tan sincera amistad y tan interesante propuesta. Espero que sigáis a mi lado mientras cumplo mis sueños, porque tengo más de uno.

Bibliografía

- Cancelo Sanmartín, M. (2004). *La comunicación en las instituciones públicas: El caso de la Guardia Civil y el Cuerpo Nacional de Policía*. Málaga: Sin Barreras.
- Llordén, A. (2005). *Historia documental de las cofradías y hermandades de pasión de la Ciudad de Málaga*. Málaga: Diario Sur.
- Lorenzo, F. (2013). *Las relaciones públicas en la estrategia de comunicación de la Guardia Civil de Alicante: Aplicación de modelos conductuales*. (Tesis doctoral). Universidad de Alicante.
- Macarrón Miguel, A. M. (2008). *Conservación del Patrimonio Cultural: Criterios y normativas*. Madrid: Síntesis.
- Ovejero, A. (1990). *El aprendizaje cooperativo. Una alternativa eficaz a la enseñanza tradicional*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Querol, M. A. (2010). *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal.
- Santos, M. A. (1993). *La evaluación: un proceso de diálogo, comprensión y mejora*. Málaga: Aljibe.
- Savater, F. (1997). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel.

Valriberas Sanz, M. A. (1999). *Cuerpo Nacional de Policía y sistema policial español*, Madrid, Barcelona: Marcial Pons, Ministerio del Interior.

Legislación

Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1978, núm. 311.

Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español.

Ley Orgánica 9/2015 de 28 de julio, de Régimen de Personal de la Policía Nacional.

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Ley Orgánica 2/1986, de 13 de marzo, de Fuerzas y Cuerpos de Seguridad.

Orden INT/28/2013, de 18 de enero, por la que se desarrolla la estructura orgánica y funciones de los Servicios Centrales y Periféricos de la Dirección General de la Policía (pendiente de modificación).

Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Real Decreto 770/2017, de 28 de julio, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio del Interior.

Real Decreto 5/2015 de 30 de octubre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley del Estatuto Básico del Empleado Público.

Parte 4
**La Semana Santa, patrimonios educativos
para la comprensión del entorno social
y la construcción de las identidades locales**

La educación patrimonial y el patrimonio inmaterial: la Semana Santa

María de la Encarnación Cambil Hernández¹

Resumen

A lo largo de este texto, tomando como punto de partida la educación patrimonial, analizaremos el valor educativo del patrimonio inmaterial, centrándonos en la Semana Santa como una manifestación cultural que presenta enormes posibilidades de enseñanza y aprendizaje del Patrimonio Cultural y las Ciencias Sociales, por ser en sí misma objeto de estudio y a la vez un recurso con innumerables posibilidades didácticas, con el fin de que el alumnado de las diferentes etapas educativas conozca, valore y aprecie el patrimonio, tanto material, como inmaterial generado en torno a ella y sepa conservarlo para legarlo a las generaciones futuras.

Palabras clave: Educación patrimonial, patrimonio cultural, valor educativo de la Semana Santa, didáctica de la Semana Santa, identidad.

Introducción

Los objetivos de nuestro trabajo se centran en conocer el valor educativo de patrimonio a través de la Semana Santa y valorar el patrimonio generado en torno a ella, el cual forma parte de nuestra cultura y constituye nuestra identidad. En él está presente la religiosidad popular, pero también referentes identitarios compartidos por la población en general, religiosa o no, a lo que se añade su valor social y económico y la gran proyección internacional de este fenómeno, especialmente en Iberoamérica.

La Semana Santa en España fue declarada por el Gobierno mediante el Real Decreto 384/2017 de 8 de abril, publicado en el Boletín Oficial del Estado núm. 86 de 11 de abril de 2017 como una manifestación representativa del Patrimonio Cultural por considerarla como un fenómeno plural que configura la identidad de España, con independencia del tratamiento que reciba en las diferentes comunidades autónomas. Esta declaración es la primera en su clase que se aprueba en nuestro país en aplicación de la Ley de **Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE, 11 de abril de 2017)**.

Con independencia de su valor religioso se considera que la Semana Santa merece el reconocimiento a nivel nacional al no existir una sola forma de celebrar-

1 Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales. Universidad de Granada. ncambil@ugr.es

la, sino que es una manifestación que a lo largo de la geografía española presenta numerosas variables. Por otro lado, es un fenómeno social y cultural que engloba una gran variedad de bienes patrimoniales, tanto inmuebles, como muebles y el conjunto de manifestaciones que forman parte del patrimonio inmaterial.

Entre el patrimonio inmueble relacionado con la Semana Santa se encuentran numerosos edificios pertenecientes al patrimonio religioso (iglesias, monasterios, conventos, ermitas, etc.) que son contenedores de los diferentes bienes muebles que forman parte de esta manifestación cultural. La mayoría de estos bienes inmuebles tienen categoría de monumentos y son la sede de las diferentes imágenes que las cofradías sacan en procesión durante su celebración.

Dentro del patrimonio mueble que forma parte y es protagonista de la Semana Santa tienen especial importancia las imágenes, muchas de las cuales son verdaderas obras del arte, joyas de la imaginería barroca catalogadas como BIC; junto a ellas forman parte de este patrimonio los tronos, candelabros, cruces, etc., obras maestras de la orfebrería, la mayoría muestras señeras de este arte, con un gran valor histórico artístico y otras realizadas por importantes orfebres contemporáneos; a esto se unen tejidos y bordados, de gran valor pues son muestras señeras del arte del bordado, donde aún permanecen las formas tradicionales de este oficio que hacen que los tejidos adquieran gran belleza y magnificencia, mostrándose a través de ellos la categoría social y económica de las diferentes cofradías; el arte floral que ha adquirido un gran desarrollo, a lo que se une todo el patrimonio inmaterial generado en torno a ella, fenómenos, costumbres y tradiciones, que a lo largo de los siglos se han generado entorno a la Semana Santa junto a diferentes oficios, gastronomía, olores, cantos populares relacionados con el flamenco como la saeta y la música generada en torno a esta manifestación que ha adquirido en los últimos años un gran auge con la proliferación de numerosas bandas de música presentes en las procesiones, con todo lo que ello lleva de desarrollo social, etc.

Todo ello hace que el valor cultural de la Semana Santa sea inmenso, como lo es también su valor educativo, pues a través de todas sus manifestaciones puede analizarse la evolución social y cultural y artística de un espacio o lugar concreto, así como de su sociedad y cultura, permitiéndonos analizar su nivel de educación patrimonial y como este se pone de manifiesto en la conservación de este patrimonio.

Figura 1
Penitentes



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Educación patrimonial

Educación y Patrimonio, como queda recogido en el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (PNEyP) que puso en marcha en el año 2014 el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPNE), dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte constituyen un binomio imprescindible, ya que solo partiendo de la apropiación por parte de la sociedad de los valores culturales inherentes a los bienes patrimoniales, puede favorecerse su sostenibilidad y gestión, especialmente en países como España que según la Unesco es el tercer país del mundo con más bienes declarados de Interés Cultural (BIC) pues cuenta con más de 60 000 BIC, según la legislación estatal y autonómica. No cabe duda que para que toda esta riqueza patrimonial sea conocida y valorada con el fin de que pueda ser legada y transmitida a las generaciones futuras, es imprescindible la educación.

La educación patrimonial debe comenzar en la escuela trabajando los contenidos patrimoniales presentes en los currículos de las diferentes etapas educativas, teniendo en cuenta que el patrimonio es un contenido activo y su carácter multidisciplinar hace que su enseñanza aprendizaje deba abordarse de forma dinámica, con el fin de conectar desde la infancia a los niños y niñas con el pa-

trimonio cultural, capacitándolos para que lo conozcan, comprendan, valoren y conserven, razón por la cual la educación patrimonial debe estar presente tanto en la educación formal, como en la no formal e informal.

En la actualidad en nuestro país la educación patrimonial es una disciplina que ha desarrollado y cuenta con muchos ejemplos de implementación, clasificados y evaluados, que conforman un corpus científico sobre el que se construyen cada día nuevas programaciones y acciones educativas en torno al patrimonio cultural, generadas en los diferentes ámbitos educativos, que están siendo clasificadas, inventariadas y analizadas para poder determinar en que estado se encuentra la educación patrimonial en nuestro país. Todas estas experiencias fortalecen la identidad individual y social relacionándolas con los contextos culturales donde se insertan, mediante un proceso permanente y sistemático, como fuente primaria para comprender los conceptos espaciales y temporales, facilitando el enriquecimiento individual y colectivo (Fontal, 2013).

Por tanto la educación patrimonial se ha configurado como una praxis educativa y social que permite elaborar acciones educativas de carácter interdisciplinar facilitando que el alumnado perciba su dimensión histórica, sea consciente y fortalezca su compromiso con la sociedad interviniendo en ella para transformarla. Por todo ello la Educación Patrimonial tiene como objetivo llevar a los individuos a un proceso de conocimiento, apropiación y valorización de su herencia cultural, capacitándoles para utilizar mejor los bienes patrimoniales y favoreciendo la producción de nuevos conocimientos de forma crítica, mediante una metodología activa a través de los bienes patrimoniales como estrategias de aprendizaje del contexto social y cultural (Fontal e Ibáñez, 2015, pp. 17-18).

De todo lo expuesto se deduce que la educación patrimonial es una actuación cuando hablamos de patrimonio, porque actúa sobre las formas de relación entre los bienes patrimoniales y la personas, la cual constituye la propia esencia del patrimonio pues en ella interviene la identidad, la propiedad, pertenencia, cuidado, transmisión, etc., lo que nos lleva a considerarla como una disciplina nuclear, pues se ocupa directamente de las personas que son en realidad propietarias y custodias de esos bienes comunes, pues como señalan Koutrelalos (2013) y Fontal (2013), “sin personas no hay patrimonio”.

El gran crecimiento que ha tenido en nuestro país ha dado lugar al nacimiento de instituciones como el Observatorio de la Educación Patrimonial en España (OEPE), que desde 2010 ordena, analiza, sistematiza y difunde las acciones que se efectúan en dicha materia. Este observatorio busca establecer las bases de un modelo nacional de

educación patrimonial en estrecha relación con los lineamientos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), por ser éstos los foros de referencia mundial sobre el patrimonio (Fontal e Ibáñez, 2015).

Figura 2
Nuestra Señora de los Dolores. Semana Santa de Guadix (Granada)



Foto cedida por Torcuato Fandila

El Patrimonio Cultural Inmaterial

El Patrimonio Inmaterial forma parte del Patrimonio Cultural; la importancia de su puesta en valor y conservación es esencial porque lo que no se pone en valor se pone en riesgo y cualquier sociedad pierde su memoria e identidad si olvida sus costumbres y tradiciones, las cuales forman parte del patrimonio inmaterial (Santacana y Martínez, 2013). Según estableció la UNESCO en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada en París el 17 de octubre de 2003, cuyos acuerdos fueron ratificados por nuestro país en el año 2006, dicho patrimonio comprende “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”.

Por tanto forman parte del patrimonio inmaterial, todas las manifestaciones culturales vivas asociadas a significados colectivos compartidos y con arraigo en una comunidad por constituir creaciones específicas, junto con sus normas de organización y sus códigos de significación, que son valoradas por la comunidad que las celebra.

De ahí que se consideren Patrimonio Cultural de grupos, comunidades o de áreas culturales porque forman parte de la memoria de la comunidad en donde se crearon, pero además, son fruto de una vocación colectiva para mantenerlas vivas y para que sean reconocidas como parte integrante del Patrimonio Cultural, el cual es transmitido y recreado y existe un consenso colectivo para escenificarlo y experimentarlo en el presente y para que tenga continuidad en el futuro.

A esto se añade que el Patrimonio Cultural Inmaterial puede permanecer vivo y es una experiencia estética en la que intervienen referencias sensoriales, auditivas, visuales, táctiles, olorosas y gustativas.

Las expresiones colectivas consideradas Patrimonio Inmaterial están dotadas de un sentido compartido en conocimiento o creencias específicas que se han ido elaborando en cada entorno en función de su interacción con la naturaleza y la historia, infundiendo un sentimiento de identidad y continuidad. Su vitalidad y permanencia contribuyen a promover el respeto a la diversidad cultural y a la creatividad humana.

Los ámbitos en los que se manifiesta el patrimonio inmaterial en nuestro país, según el Plan Nacional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial puesto en marcha en el año 2011 por el Observatorio de Patrimonio Cultural de España dependiente del Ministerio de Educación Cultura y Deporte son los siguientes:

Figura 3
Ámbitos en los que se manifiesta el Patrimonio Cultural Inmaterial

<p>Conocimientos tradicionales sobre actividades productivas, procesos y técnicas</p>	<p>Aquí se incluyen los conocimientos, técnicas, destrezas, habilidades, simbolismos, usos y procesos relacionados con actividades grupales de adaptación al medio (agrarias, ganaderas, forestales, de pesca, extractivas), así como con las actividades relacionadas con la producción, transformación y elaboración de productos y los sistemas de intercambio y donación. Por ello en este apartado se encuentran los oficios artesanos y sus tecnologías, destrezas y conocimientos asociados a los procesos de producción, los conocimientos de los sistemas constructivos de las distintas formas de habitación y otras construcciones auxiliares, así como la organización de espacios en conexión con el territorio y con el significado de los paisajes</p>
--	---

<p>Creencias, rituales festivos y otras prácticas ceremoniales</p>	<p>Creencias relacionadas con la naturaleza y el medio (la flora, la fauna, el medio ambiente, la meteorología,) así como las que se asocian a la protección del individuo o la comunidad frente a la naturaleza. Creencias sobre factores o personas que generan males y enfermedades, formas de prevención y profilaxis, procedimientos de diagnóstico, tratamientos de salud y sanación. Rituales del ciclo de la vida: ritos de cortejo, noviazgo, matrimonio, boda, concepción, embarazo, parto, nacimiento. Especial relevancia tienen por su complejidad y capacidad aglutinadora de elementos culturales los rituales participativos, tanto los relacionados con el trabajo y sus actividades, como los específicamente festivos, sean de carácter profano, religioso o híbrido</p>
<p>Tradición oral y particularidades lingüísticas</p>	<p>Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma (lenguas y sus dialectos, jergas, léxicos y toponimias) así como todas aquellas producciones sonoras sujetas a un código que sirvan, entre otras cosas, a la comunicación colectiva: los toques de campana, silbos, etc. También se incluyen en este apartado la literatura popular (literatura de cordel, romances, cuentos, leyendas, relatos míticos, canciones, refranes, proverbios, dichos, jaculatorias, oraciones, dictados tópicos, humor, metáforas, formas conversacionales), historia oral y el relatos de vida</p>
<p>Representaciones, escenificaciones, juegos y deportes tradicionales</p>	<p>Representaciones teatrales y parateatrales, cuando se trata de espectáculos que distinguen y separan a los actores de los espectadores. Coreografías, danzas y paloteos, bailes, etc. Juegos y deportes tradicionales. Formas tradicionales de recreo, juegos infantiles y de adultos con sus instrumentos, etc.</p>
<p>Manifestaciones musicales y sonoras</p>	<p>Composiciones musicales y ejecución instrumental. Cante individual, a dúo o en agrupaciones musicales tradicionales. Orfeones y coros.</p>

Plan Nacional Para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial (2011, pp. 11-13).

La Semana Santa: Patrimonio Inmaterial

La Semana Santa es una celebración que contribuye a la expresión y exaltación de emociones y sentimientos, al goce estético y es expresión de sociabilidad y una manifestación de religiosidad plenamente aceptada por las jerarquías políticas, frente a la posición crítica, que por diferentes motivos, mantiene un sector de la iglesia católica (Rodríguez, 2011).

Esta manifestación social religiosa y cultural está organizada por hermandades y cofradías que son instituciones de seculares cuyo objetivo desde su origen en la Edad Media, era fomentar el culto y realizar actos públicos de penitencia para el perdón de los pecados, cumpliendo además con otras funciones sociales

de carácter asistencial, defensa de sus miembros, apoyo y ayuda mutua, asistencia a los ajusticiados, etc.

Su variedad y diversidad, tanto en su estructura como en su composición, así como sus objetivos era y son muy diversos y han ido cambiando a lo largo del tiempo. Cada una de ellas presenta sus propias peculiaridades pero tienen en común ser asociaciones de seglares con personalidad jurídica propia, reconocidas por las autoridades civiles y religiosas (López-Guadalupe, 1992).

El origen de la Semana Santa está relacionado con el auge que alcanzaron las cofradías de penitencia en el siglo XVI, las cuales tuvieron un papel importante en la lucha contra la iconoclastia preconizada por la reforma protestante en 1517, en la puesta en marcha de las medidas Contrarreformistas del Concilio de Trento y en la escenificación de los primeros autos de fe, hechos que llevarán a fomentar el culto público a las imágenes sagradas especialmente las que representaban la Pasión de Cristo.

Figura 4
Aroma de Semana Santa



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Estas cofradías presentes en Europa desde el siglo XIII fueron un fenómeno muy extendido y popular pues sus miembros salían en procesión entonando cánticos de penitencia y flagelándose. En nuestro país a finales del siglo XIV personajes como Vicente Ferrer recorrerán los caminos creando cofradías de penitencia y fomentando la práctica de la flagelación, sus miembros salían en procesión de noche, encapuchados y vestidos con una túnica, iban a misa, confesaban y comulgaban los domingos y ayunaban determinados días, sin embargo, no todos se flagelaban para hacer penitencia, sino que algunos lo hacían por dinero o comida, considerándoseles falsos disciplinantes los cuales eran muy criticados.

En su nacimiento influirán diferentes factores entre los que podemos señalar:

- El cambio de mentalidad ante la muerte provocado por la gran mortalidad causada por las epidemias, especialmente la peste bubónica que azotaron de forma cíclica durante los siglos XIV y XV Europa. Esta situación llevará a considerar que la devoción cristiana no era gozosa sino dolorosa y por ello se mostrará la pasión y muerte de Jesús, no la resurrección.
- Desde el siglo XV por las mismas razones se desarrollará un teatro en torno a la muerte. Un ejemplo de ello serán las “las danzas de la muerte” que eran representaciones litúrgicas y para litúrgicas de la Pasión o el Descendimiento de Cristo.
- La devoción a las reliquias preconizada por los franciscanos como guardianes de los Santos Lugares en Tierra Santa los cuales favorecerán el desarrollo de prácticas relacionadas con la conmemoración de la Pasión, como los Vía Crucis de los cuales es un ejemplo el realizado por el Marqués de Tarida a la vuelta de su viaje de peregrinación a Jerusalén en 1520 tomando como punto de partida su casa y finalizando en una cruz que estaba a la misma distancia que la casa de Poncio Pilatos y el Gólgota. Dicho vía crucis adquirió tanta popularidad que el palacio del marqués de Tarifa desde ese momento fue conocido como la Casa de Pilatos.

Como vemos las manifestaciones religiosas cuya finalidad era mostrar y conmemorar la Pasión de Cristo, existían desde el siglo XIV, pero en el XVI, adquirirán un gran auge convirtiéndose en un instrumento para transmitir la doctrina cristiana configurando un ritual que alcanzará su punto álgido en el barroco.

Esta nueva forma de representación tiene sus antecedentes en las procesiones del Corpus Christi consideradas desde el siglo XIV hasta bien entrado el XIX, como una gran fiesta urbana, de carácter triunfal cuyo objetivo era el adoctrinamiento de las masas. De esta procesión hay que destacar la presencia de los *miste-*

rios bíblicos, los cuales tenían igualmente una intención adoctrinadora, así como la representación de los Autos Sacramentales que se celebraban desde el siglo XIV, dirigidos a la población llana que no sabía leer ni escribir, cuyo objetivo era lograr la enseñanza de las normas y preceptos de la religión católica.

Figura 5
Procesión del Viernes Santo en Guadix (Granada)



Foto cedida por Torcuato Fandila.

También influirán las acciones llevadas a cabo por las ordenes mendicantes, concretamente por la orden franciscana y la dominica, las cuales ilustraban sus sermones con los *Exempla*, representaciones con un carácter didáctico en las cuales se escenificaban los evangelios mediante parábolas y servían para la enseñanza de la religión, debido a que la liturgia se llevaba a cabo en latín y su estructura no era conocida por los laicos que tampoco entendían esa lengua. Por esta razón fue necesario crear una liturgia más cercana al pueblo, cuyo desarrollo comenzó a llevarse a cabo en la calle a través de las procesiones en las cuales estaba presente la Cruz, pero también otras imágenes de la pasión, más teatrales, con su escenografía

que son lo que hoy conocemos como pasos procesionales los cuales eran sacados a la calle por las cofradías para complementar su catequesis.

Dichos pasos, en ocasiones, interactuaron con personas vivas, situación favorecida por las nuevas formas de expresión del barroco que va a imprimir a las diferentes manifestaciones culturales una clara intención moral, en la que convivirá lo culto con lo popular, lo simbólico con lo alegórico y lo sacro con lo profano, hechos que conformarán la expresividad barroca llena de espectacularidad y emoción.

Tras el Concilio de Trento, estas representaciones saldrán de las iglesias a la calle, pues frente al reformismo protestante, contrario a las manifestaciones externas de religiosidad, como hemos señalado, la Contrarreforma potenciará las representaciones plástica y las escenas de Pasión y Redención, utilizando para ello los cortejos con el fin de que el pueblo adquiriera o mejorara su cultura religiosa, siempre con un claro objetivo: catequizar al pueblo para lo que se sirvieron de las cofradías por su popularidad, convirtiéndose de esta forma lo religioso en espectáculo.

Con independencia de este carácter religioso que aún se mantiene, la Semana Santa ha adquirido un gran valor social y cultural y se ha convertido en un hecho que presenta una gran variedad, pues su celebración no es un hecho homogéneo en todos los lugares, sino que su celebración en nuestro país es muy diferente y tiene su propia identidad en cada lugar.

Centrándonos en la comunidad andaluza, la celebración de la Semana Santa presenta características diversas, existiendo diferentes formas de celebrarla tanto en los pueblos como en las ciudades de Andalucía Oriental y Occidental, razón por la cual no se puede hablar de la Semana Santa en Andalucía como un hecho único sino como un hecho que tiene una esencia común pero diferentes y diversas plasmaciones (Rodríguez, 2011).

A pesar del auge que tuvieron en el siglo XVI, las cofradías de penitencia sufrieron altibajos durante los siglos XVII y XVIII hasta que en 1777 fue suprimida mediante una Real Orden por Carlos III. La celebración de la Semana Santa en el siglo XIX estará marcada en nuestro país por las luchas entre clericales y anticlericales, que influirán en las relaciones entre Iglesia y Estado y por tanto tendrán su reflejo en la vida de las cofradías y en la Semana Santa.

Figura 6
El final del recorrido



Fuente: Periódico Ideal. Viernes Santo en Guadix. 15 de abril de 2017

También influirá negativamente en esta celebración la invasión francesa la cual fue un duro golpe para nuestro patrimonio pues trajo consigo la destrucción y el saqueo de numerosas iglesias y monasterios, como también lo fueron las diferentes desamortizaciones que tuvieron como consecuencia la exclaustración de las ordenes religiosas y la dispersión o pérdida de numeroso bienes muebles relacionados con la Semana Santa. Igualmente también tuvo un efecto negativo la Revolución de 1868 cuyo carácter laicista provocó la desacralización de muchas iglesias y la desaparición y descontextualización de su patrimonio, a lo que seguirá el carácter laico de la II República (1931-1936), y los desastres de la Guerra Civil (1936-1939). Todas estas circunstancias repercutirán desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX en las Cofradías y como consecuencias también en la celebración de la Semana Santa, cuya recuperación iniciada en los años veinte, continuará en el franquismo pero será en la década de los 80 los 90 del siglo XX, cuando resurgirán con fuerza fundándose numerosas hermandades de penitencia(Moreno, 1985).

En la actualidad, después de su gran desarrollo en el siglo XVI, en el siglo XVII el barroco trajo consigo nuevos tipos como las cofradías de Jesús el Nazareno, a la vez que fueron perdiendo presencia las presentaciones del crucificado. A finales

de ese siglo, en sintonía con el panorama general de España, las cofradías sufren una crisis de la que se irán recuperando lentamente, destacando el desarrollo de las cofradías románticas en el último tercio del siglo XIX, que continuarían su desarrollo hasta la crisis de los años 30, recuperándose de nuevo desde mediados del siglo XX, con sus altos y bajos, hasta el momento actual en el cual las hermandades y cofradías han adquirido un gran desarrollo, tanto por el número de corporaciones como de hermanos y la calidad y cantidad de sus capillas, casas de hermandad, patrimonio artístico, presupuesto, exorno y estética. Estas corporaciones se han imbricado en la vida social de los pueblos y ciudad jerarquizándose y su pertenencia a ellas se ha convertido en un signo de prestigio social (Luque, y Cobos, 2015).

Dentro de las cofradías de Semana Santa pueden distinguirse los siguientes tipos:

Figura 7
Tabla de tipo de cofradías

<p>Cofradías del Crucificado</p>	<p>Surgen en el siglo XVI, se mantienen durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Resurgiendo con fuerza en la segunda mitad del siglo XX.</p> <p>En ellas hay que destacan las Cofradías de la Vera Cruz que comienzan a desarrollarse en el siglo XV de forma artesanal. En sus inicios sus miembros llevaban un crucificado en la mano.</p> <p>Muchas de ellas tenían capilla propia y gestionaban sus propios hospitales.</p>
<p>Cofradías de Jesús Nazareno</p>	<p>Surgen en el siglo XVI, pero toman mucho protagonismo en los siglos XVII y XVIII, aunque en el siglo XIX, perdieron mucha fuerza.</p> <p>En sus orígenes, las cofradías del Nazareno salían en procesión durante la madrugada del Viernes Santo, terminando con el encuentro entre las imágenes del Nazareno y de la Virgen.</p>
<p>Cofradías que conmemoran la entrada de Jesús en Jerusalén; la oración de Jesús en el Monte de los Olivos ó la que recrea el cautiverio del Mesías</p>	
<p>Cofradías dedicada al culto de los Santos y de la Virgen María</p>	<p>Han alcanzado un protagonismo total; se conocen como cofradías de Gloria. En la actualidad se unen a las cofradías de Semana Santa más cercanas. Esta unión ha hecho que las cofradías han pasado a desempeñar una función que supera el ámbito religioso alcanzando una dimensión cultural y benéfica.</p>

Fuente: Luque y Cobos (2015).

En los últimos años ha habido una revitalización de la Semana Santa provocada por diferentes razones entre la que podemos señalar:

- El progreso económico de la sociedad que ha hecho surgir una amplia clase media.
- La autonomía organizativa de las hermandades que procesionan las imágenes y organizan numerosas actividades culturales con este tema.
- Revalorización de las manifestaciones populares a través de las cuales se manifiesta o expresa la identidad de un pueblo, hecho que en nuestros días está presente en la mentalidad de los gobernantes y en la opinión pública. Como lo demuestra que tanto la Iglesia como los partidos políticos o grupos sociales influyentes han pasado de una consideración o actitud destructiva frente a lo popular, a una postura de respeto, aprecio e incluso entusiasmo. Concretamente en el caso de la Iglesia Católica cuyos teólogos y pastores mostraban tras el concilio Vaticano II, cierta intolerancia hacia la religiosidad popular, concretamente a la que llegaba de América, comenzará a mostrar de nuevo interés, y a fomentar y recuperar las diferentes manifestaciones de religión popular en las que comenzará a tomar auge sobre el valor religioso el valor cultural.
- Revitalización de las costumbres y tradiciones que desde los años cincuenta había decaído por la pérdida de aprecio a lo rural y tradicional, provocada por la marcha de gran parte de la población desde el campo a la ciudad, fenómeno que ha comenzado a sufrir un efecto péndulo, pues la gente que vive en la ciudad vuelve al campo por diferentes motivos (fiestas, vacaciones, jubilación, cambio de trabajo, etc., deseando recuperar sus raíces.
- El gran desarrollo que ha tenido el desarrollo la dimensión festiva y participativa, que empieza a recuperarse, frente a la destrucción que se había producido de gran parte de las fiestas tradicionales hechas y vividas por todos y en las que se identificaban los grupos sociales; dichas fiestas se repetían como un ritual cada año y eran esperadas por todos. En el momento actual su revitalización es una realidad.
- El gran auge que ha adquirido el turismo ha sido un factor importante para la revitalización de la Semana Santa pero no el único; concretamente en Andalucía de todos es sabido que tiene un patrimonio cultural muy rico que se ha convertido en una fuente de riqueza y favorece el desarrollo sostenible, razón por la que oferta este patrimonio al mundo para el uso y disfrute de la comunidad, como es el caso de la Semana Santa, uno de los acontecimientos más visitados y que más interés despierta tanto a nivel nacional como internacional.

- Finalmente tener una buena Semana Santa en signo de prestigio social de un pueblo, por esta razón en muchos lugares se está poniendo en valor de nuevo por un factor de mimetismo es decir por imitación de otros pueblos y ciudades de Andalucía que son valorados por su Semana Santa y que se convierten en una referencia (Rodríguez, 2011).

A partir de 1980, el Estado ha ido considerando a la Semana Santa de diferentes lugares como de interés turístico nacional o internacional. En 1980, las primeras semanas en recibir la declaración de Fiesta de Interés Turístico Internacional fueron Sevilla, Valladolid, Zamora, Granada Málaga y Cuenca. El día 7 de abril de 2017, la Semana Santa en su conjunto ha sido declarada por el Gobierno Manifestación Representativa del Patrimonio Inmaterial.

El valor educativo de la Semana Santa

El concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial es reciente, pues aunque quedó establecido en la definición elaborada por la Conferencia Mundial de la Unesco sobre el Patrimonio Cultural celebrada en México en 1982, no será hasta el año 2003 en la Conferencia General de París, cuando se realice una definición sobre este patrimonio acompañada de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, por tanto es una tipología cuyo reconocimiento es reciente, a pesar de ello, cada vez son más numerosos los trabajos y las investigaciones que se están llevado a cabo sobre el patrimonio Inmaterial y su valor educativo, que nace de su propia peculiaridad, pues al ser un patrimonio que es interiorizado por los individuos y comunidades como parte de su identidad, hace que sea diferente de los demás tipos de patrimonio.

Su valor educativo radica en el hecho de que además de ser un bien colectivo abierto al disfrute por su valor estético es: “un eco sistema colectivo que modela, educa y /o fomenta la imitación en el individuo y que actúa con su capacidad de experimentar, crear e innovar”; existiendo una constante interacción entre lo individual y lo social, entre lo innato y lo adquirido socioculturalmente que conforma mediante estructuraciones y reestructuraciones constantes, una manera de percibir sentir, pensar y actuar en cada individuo (Asiáin, y Aznárez, 2012, p. 45).

Por tanto sus grandes posibilidades didácticas se encuentra en su carácter colectivo y compartido que presenta las siguientes características:

- Es un patrimonio, a diferencia de otros, que está interiorizado por la comunidad y por los individuos como parte de su identidad.

- Es compartido por los miembros de la comunidad y está en uso por parte de los individuos perteneciente a colectividades que viven en áreas culturales determinadas que se caracterizan por estilos de vida y organización propios, por tanto constituye un nexo de unión de diferentes colectivos a lo largo de la historia.
- Está vivo y es dinámico, es decir, ha recorrido un largo camino para poder hoy en día ser vivido, rememorado y celebrado por diferentes personas y grupos. Es un manifestación que ha sobrevivido hasta nuestros días gracias a su componente cultural interno de naturaleza inmaterial.

Figura 8
Patrimonio transmitido de generación en generación



Foto cedida por Torcuato Fandila

- Es transmitido y recreado de una generación a otra, situación que lo mantiene bajo el control de los grupos conocedores, transmisores y portadores de los saberes y destrezas que se requieren para llevar a cabo dicha manifestación.
- Se transmite desde la infancia para que cumpla con los códigos internos marcados por la tradición.
- Es preservado tradicionalmente por la comunidad, lo que exige un esfuerzo organizado y continuado por parte de los miembros de la comunidad, con la

participación de personas destacadas del ámbito local donde existen organizaciones que se rigen por criterios propios marcados por la tradición.

- Forma parte de la memoria colectiva viva, como una realidad socialmente construida. Estas manifestaciones han sobrevivido hasta nuestros días porque, gracias a su componente cultural interno de naturaleza inmaterial, han sido capaces de autorregularse y generar mecanismos de adaptación a entornos sociales, económicos, tecnológicos y culturales, siempre cambiantes e imprevisibles.
- Como patrimonio inmaterial se experimenta como vivencia y por tanto comparte con otros tipos de patrimonio esta dimensión, la cual permanece viva a través de los bienes materiales considerados un producto cultural testimonio y documento de una época, nacido del sentimiento colectivo de una sociedad que actúan como soporte de los significados inmateriales, por lo que ambos son inseparables de sus significados culturales.
- Es un patrimonio contextualizado en un tiempo y un marco especial concreto y aprendido, encuadrado en el calendario judeo-cristiano con estructura cíclica, por lo que adquiere sentido y significado en una fecha concreta y dentro del periodo en el que tradicionalmente se celebra.
- Tiene un marco espacial concreto de referencia donde el escenario de la celebración, los recorridos y elementos que los componen son portadores de importantes mensajes culturales determinados por las características de dicho espacio. Por tanto la Semana Santa se caracteriza por utilizar unos espacios y límites concretos en los recorridos que conforman un conjunto de códigos que forman parte de la emoción.
- Se rememora y es vivida en el tiempo presente, se vive en colectividad estableciendo un tiempo concreto que une a los participantes.
- Remite a la biografía individual y a la colectiva, viéndose por parte de cada persona desde un punto de vista subjetivo y en segundo lugar desde la perspectiva de la comunidad.
- Su celebración forma parte de las formas de vida y las políticas sociales, económicas, religiosas, etc., las cuales pueden incidir en su desarrollo al ser una manifestación interconectada con muchos ámbitos de la vida cotidiana.
- Es un patrimonio ritualizado pues el hecho que tenga una actualización pública compartida y periódica convierte a los grupos humanos que lo han creado en copartícipes del mismo.
- Constituye una experiencia desde la perspectiva sensorial por desarrollar y mantener vivo en sus participantes un estilo propio de visión, de oído, de tacto, de olfato y de gusto, que conserva activa una cultura sensorial coherente y específica de la colectividad.

- Su celebración sirve para compensar lo que una comunidad pierde por la globalización reavivando y reafirmando algunos de los rasgos culturales máspreciados por la sociedad.

Como patrimonio inmaterial es vulnerable, tanto en su dimensión material como en la inmaterial, pues aunque su dimensión material tiene una estabilidad relativa, la inmaterial en la actualidad está sometida a influencias y contradicciones que la hace vulnerable (Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2011, p. 5).

Una vez analizados los rasgos que caracterizan a la Semana Santa, podemos decir que es un patrimonio:

- Interiorizado en los individuos y comunidades, como parte de su identidad.
- Remite a la biografía individual y a la colectiva.
- Es compartido por los miembros de una colectividad.
- Forma parte de la memoria colectiva viva, como una realidad socialmente construida.
- Es preservado tradicionalmente por la comunidad.
- Está ritualizado e imbricado en las formas de vida.
- Es transmitido, generalmente desde la infancia, y recreado.
- Está vivo y es dinámico.
- Está habitualmente contextualizado en un tiempo y en un marco espacial.
- Se desarrolla y experimenta en tiempo presente.
- Es experimentado como vivencia.
- Constituye una experiencia desde la perspectiva sensorial.
- Es vulnerable.
- Está conectado con la dimensión material de la cultura.
- No admite copia.
- Tiene efecto regenerador en el orden social.

Todas estas características le dan un carácter multidisciplinar que hacen que el valor educativo de la Semana Santa sea grande, pues tomándola como eje vertebrador de contenidos y partiendo del entorno cercano, en las diferentes etapas educativas pueden abordarse los diferentes contenidos presentes en la enseñanza aprendizaje de las Ciencias Sociales y trabajar los conceptos espaciales, temporales, artísticos, económicos, antropológicos, sociales culturales, etc. que caracterizan cada sociedad y forman parte de su identidad tanto a nivel individual y como colectivo.

Figura 9
Patrimonio preservado por la comunidad



Foto cedida por Torcuato Fandila

En su didáctica deben estar presentes las dimensiones: percibir, sentir pensar y actuar, lo que supone su inserción en las dimensiones espacio temporales y en contextos familiares, sociales y culturales sin olvidar su carácter multidisciplinar (Planella, 2006, pp. 48-49). Si consideramos que la educación no solo debe ayudar al desarrollo intelectual, sino también al afectivo y moral, debemos aprovechar el potencial educativo de la Semana Santa, el cual por su carácter plural presenta numerosos valores educativos, logrando una vez definido el rol del profesorado y del alumnado que esta didáctica capacite al primero para lograr el aprendizaje significativo.

La educación debe ayudar al desarrollo intelectual pero también al desarrollo afectivo, ejecutivo, social, moral, razón por la que debemos aprovechar el potencial educativo de la Semana Santa impulsando la didáctica de este patrimonio como un modelo integral multisensorial, emocional y cognitivo (Fontal, 2003; Florido, 2003). Por ello una didáctica de la Semana Santa, debería:

- Captar el modelo sensorial de una cultura y mejorar los sistemas perceptivos del alumnado.
- Proporcionar una educación emocional o sentimental.
- Potenciar un modelo de pensamiento en los alumnos que incorpore las dimensiones anteriores en busca del desarrollo de la inteligencia y del conocimiento.
- Motivar un modelo de actuación.

En definitiva, la estrategia central para la mediación entre la forma de conocer el mundo y la forma de mostrarlo que la Semana Santa representa como patrimonio inmaterial, deberá diseñar estrategias que capaciten al alumnado para apreciar las actitudes, valores y comportamientos que atesora este patrimonio con el fin de que cuiden sus aspectos más valiosos, aquellos que han sido superados e incluso los que pueden ser rechazables, con una actitud crítica, con el fin de que valoren por encima de todo los aspectos atemporales y universales asociados a ella.

Metodología para la didáctica de la Semana Santa

La Semana Santa ofrece una gran variedad de manifestaciones dentro de su unidad cuya riqueza de matices interesa desde: la expresión estética porque ofrece la posibilidad de contemplar numerosos bienes de gran valor histórico artístico; la perspectiva histórica porque es testimonio vivo tanto del patrimonio material como inmaterial; desde la perspectiva simbólica presente en la decoración de los pasos, la heráldica religiosa y nobiliaria, el valor y significado de los espacios y lugares...etc. y desde la perspectiva religiosa pues en ella se conmemora la Pasión y Muerte de Jesucristo (Ferro, 2011).

Dado su carácter multidisciplinar en su didáctica debe utilizarse una metodología activa y participativa, teniendo en cuenta que los cambios que se están produciendo en el panorama educativo plantean nuevos retos los cuales llevan consigo cambio de rol tanto en el profesorado cómo en el alumnado. El primero debe crear entornos participativos y nuevos conocimientos dentro de contexto que favorezcan una participación activa y el desarrollo del pensamiento propio, motivando al alumnado, haciéndole pensar desde la educación patrimonial, descubriéndole nuevos caminos en la acción y estimulando su pensamiento crítico que será fundamental en su labor profesional y en su vida personal (Martínez, Gros y Romanà, 1998).

Figura 10
Los colores y aromas de la Semana Santa



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Como señala Dewey (2004) el objetivo de la educación, en general, y de la educación patrimonial, centrada en la Semana Santa en particular, deben ser, entre otras: la promoción del pensamiento, la reflexión crítica, la interrelación del conocimiento, la comprensión de realidades diferentes y el desarrollo de capacidades y competencias múltiples relacionadas con el *saber*, el *saber hacer* y el *ser*. Razón por la cual debe transformarse en una actividad práctica relacionada con la actividad teórica, convirtiéndose en un proceso interactivo en el que ambas se complementan como en la vida misma.

Todo ello lleva implícito, la necesidad de una metodología adecuada, a los objetivos, que nos propongamos que superen las dificultades que entraña el carácter multidisciplinar de la Semana Santa y los obstáculos metodológicos que suponen la complejidad de los diferentes bienes tanto materiales como inmateriales que la componen, los cuales dificultan su tratamiento didáctico. Por todo ello su didáctica requiere, de una metodología en la que estén presentes recursos y mate-

riales curriculares que favorezcan el aprendizaje significativo de una forma lúdica y participativa, para ellos los docentes deberán utilizar metodologías que conlleven a unos planteamientos de carácter investigativo, tendentes a la resolución de problemas (Estepa, 2003), a través del contacto directo del alumnado con la Semana Santa tanto de forma física como virtual y de su contextualización temporal, espacial, funcional y social, de manera que sea objeto de estudio y la vez fuente de conocimiento histórico, social, cultural natural, etc., estando dicha metodología en relación a los objetivos, recursos y criterios de evaluación (Cuenca, 2014).

Por el carácter multidisciplinar de la Semana Santa pueden utilizarse diferentes metodologías de forma alterna o simultánea en función de los objetivos propuestos, siguiendo a Guerrero y Calero (2013) dichos métodos son:

Figura II
Tabla de metodologías

<p>Método expositivo o lección magistral participativa</p>	<p>Tiene como fin transmitir los conocimientos y la activar los de procesos cognitivos en el alumnado por parte del profesorado, con el objetivo de provocar la actividad mental de los alumnos/as a través de conflictos cognitivos y relacionar contenidos con técnicas de aprendizaje tales como el video-fórum, la webquest, las técnicas de indagación, etc.</p>
<p>Estudio de casos</p>	<p>Mediante esta metodología se busca favorecer el aprendizaje a través del análisis de casos reales o simulados, para entrenarse en los procedimientos alternativos de solución. Supone el análisis intensivo y completo de un hecho, un problema o suceso real con la finalidad de conocerlo, interpretarlo, resolverlo y generar hipótesis, entre otras.</p>
<p>Aprendizaje basado en problemas</p>	<p>Con este método se busca desarrollar aprendizajes activos a través de la resolución de situaciones problemáticas, para las cuales, no se ofrece toda la información disponible ni los criterios para evaluar las soluciones más probables. Con él se pretende enfrentar al alumno a situaciones complejas y cercanas a la realidad para que adquiera las competencias necesarias para afrontarlas con éxito.</p>
<p>Aprendizaje cooperativo</p>	<p>Esta metodología incluye distintas técnicas, siguiendo principios como «consigo mis metas si los demás también lo consiguen», en ella se destaca la calidad del trabajo en grupo y se valora más el propio proceso de cooperación que los aprendizajes individuales. El profesor se convierte en dinamizador de la acción de los equipos de trabajo, planificando, proponiendo, mediando y realizando una observación atenta del proceso para poder guiarlo y evaluarlo con técnicas como el Puzle de Aronson o las Estaciones de Aprendizaje. Los alumnos deben, en grupo, contribuir a la construcción de sus propios aprendizajes a partir de la gestión de la información y la acción en grupo.</p>

Contrato de aprendizaje	Es una metodología personalizada que permite dirigir el trabajo independiente del alumno. Supone un intercambio de opiniones entre docente y discente, con un escrito final que refleja los acuerdos. Esta metodología parte del consentimiento mutuo; una aceptación positiva del alumno ya que es él quien mejor se conoce y quien realizará la actividad mental de aprender; una negociación de los diferentes elementos; y un compromiso recíproco entre alumno y profesor.
Aprendizaje basado en proyectos	Permite conectar diferentes asignatura para favorecer aprendizajes integrados y significativos, haciendo hincapié en «la unificación de aprendizaje teórico y práctico, colaboración de alumnos y la inclusión de elementos de la vida fuera de las instituciones de educación» (Huber, 2009: 149). El objetivo es preparar el desarrollo de un proyecto a corto, a medio o largo plazo siguiendo varias fases que van desde su esbozo hasta su evaluación.

Todas estas metodologías, entre otras, permiten abordar la enseñanza aprendizaje de la Semana Santa con un enfoque integrador, complejo y crítico, desde una perspectiva integradora, de carácter histórico-sociológico, empleando una metodología de carácter investigativo, basada en la reconstrucción de significados cuya finalidad es la intervención en el medio sociocultural, siempre en relación con los objetivos, contenidos y criterios de evaluación.

Propuesta didáctica: Guía de observación de la Semana Santa

No podemos olvidar que la celebración de la Semana Santa es el hecho más importante del calendario católico donde se conmemora la pasión, muerte y resurrección de Jesús. Con independencia de su importancia y significado religioso su celebración contiene elementos históricos y culturales y artísticos, antropológicos, sociales, económicos, etc., que constituyen y forman parte de la identidad de un pueblo.

Como patrimonio inmaterial las posibilidades de estudio que ofrece en sí misma y a la vez como, recurso para la enseñanza aprendizaje del Patrimonio Cultural y de las Ciencias Sociales son muy grandes y es imposible en estas páginas abordar todas ellas, puesto que cada uno de los bienes, tanto materiales como inmateriales que la conforman son testimonio de una época y de las circunstancias sociales, políticas y culturales diferentes que actúan como un documento en el que se puede leer su historia y desde cada una de ellas podemos abordar en toda su amplitud y diversidad la enseñanza aprendizaje de las Ciencias Sociales.

Figura 12
Patrimonio vivido desde la infancia como identidad individual y colectiva



Foto cedida por Torcuato Fandila

Por esta razón como punto de partida proponemos una guía de observación, en la que utilizando la metodología por descubrimiento y observación directa, puede llevarse a cabo con el alumnado de las diferentes etapas educativas, con el objetivo de que logre el aprendizaje significativo de los factores religiosos, sociales, culturales, artísticos, etc., que dieron lugar a la Semana Santa, los cuales han generado en torno a esta manifestación cultural un gran patrimonio inmaterial en el que está presente la gastronomía, el paisaje, la luz, los sonidos, los aromas, la música, la emoción, etc., el cual tiene un origen común, pero presenta las peculiaridades propias del lugar, la sociedad y la cultura del lugar donde se celebra.

Punto de partida y objetivos

La realización de una Guía de observación requiere participación directa del alumnado para poder elaborarla con el rigor necesario para lograr el aprendizaje significativo, por ello será un trabajo que se llevará a cabo, antes, durante y después de la celebración de la Semana Santa (Ferro, 2011).

Figura 13
Imagen de Jesús Nazareno. Preparados para la salida



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Los objetivos serán:

- Valorar el patrimonio inmaterial.
- Apreciar los diferentes bienes patrimoniales que forman parte de la Semana Santa.
- Respetar su valor religioso, social y cultural.
- Identificar las manifestaciones de carácter inmaterial propias del lugar en el que se celebra.
- Conocer los oficios que se generan en torno a ella.
- Apreciar su valor cultural y social.
- Analizar su valor económico y turístico.
- Conocer la estructura jerárquica de las cofradías.
- Elaborar un proyecto educativo sobre la Semana Santa.

Figura 14
Patrimonio experimentado como vivencia



Foto cedida por Torcuato Fandila

Fases de realización

La realización de la Guía de Observación se realizará en tres fases:

Fase inicial

Esta primera fase se llevará a cabo en el aula y constará de cuatro sesiones de hora y media. En ellas el profesorado introducirá al alumnado en el valor educativo del patrimonio Inmaterial centrado en la Semana Santa. Mostrará sus grandes posibilidades didácticas, los ámbitos culturales y sociales en los que participa, su carácter vulnerable, la importancia de su conservación y las acciones que desde las diferentes instituciones se están llevando a cabo para ello.

Figura 15
Patrimonio ritualizado y jerarquizado



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Durante estas sesiones se tendrá en cuenta que:

- La Semana Santa no solo tiene valor de antigüedad, sino que nos permite investigar sobre la tradición y significado de un práctica cultural, que otorga visibilidad y reconocimiento a un lugar y nos permite analizar diferentes dinámicas que ha provocado su transformación y adaptación a las circunstancias socio económicas, culturales y políticas de un sitio.
- Como toda fiesta supone una ruptura con lo cotidiano para entrar en un tiempo y un espacio sagrado, lleno de dramatismo e intensidad, que dura desde el Domingo de Ramos, al que suceden dos días relativamente tranquilos, el miércoles ya cuenta con actividades que varían según el lugar y los días más importantes son Jueves y Viernes Santo, donde se celebra la

víspera y el día de la muerte de Jesús, siendo el sábado un día de transición que da paso al final de la celebración el Domingo de Resurrección.

- Conocer quién organiza la Semana Santa o bien si lo hacen las diferentes parroquias, cuáles son los preparativos que se realizan y de dónde se obtienen los recursos económicos.
- Analizar la publicación donde está la programación de todas las procesiones y actos la cual nos dará el marco general de las actividades y la dimensión de la fiesta.
- Observar la participación y el modo de intervención de la iglesia como oficiante, su presencia y la forma en la que en mayor o menor grado se relaciona con la comunidad la fiesta sacra, que al mismo tiempo es un encuentro social.
- Detectar quiénes participan en la fiesta (edad, género, instituciones, etc.) así como, si intervienen en ella personas relevantes de poblaciones cercanas.
- Tener en cuenta que en relación con otras fiestas la Semana Santa, es un tiempo-escenario profundamente dramático. La celebración y puesta en escena, en ocasiones en vivo, de la Pasión y Muerte de Jesús, le dan ese carácter dramático que hace que revivamos la actualización de un relato, por medio de un ritual con un sentido trágico profundo, del que conocemos el tema, el conflicto, los momentos más intensos, quiénes son los protagonistas y por su puesto el final. Pero de todo ello lo importante es el modo cómo se representa simbólicamente y la forma en la que la comunidad participa, convirtiéndose en un espacio privilegiado de representación social y cultural.
- Analizar los pasos a través de los que se representan diferentes momentos de los últimos días de la vida de Jesús, en los cuales cada sociedad pone un acento diferente a través de las representaciones escultóricas, muestra de diversas tradiciones artísticas elaboradas en distintos materiales y calidades, que salen acompañadas de los nazarenos que las cargan. Cada paso tiene su propia historia y salen de las iglesias o de sus lugares habituales en procesión.
- Observar el recorrido de cada paso y las zonas de la ciudad por las que pasa que en ese momento es una ampliación del espacio sagrado donde en ocasiones hay estaciones de penitencia.
- Examinar las diferentes actividades y la atmósfera cotidiana de la Semana Santa, su dinámica comercial con la compra y consumo de productos; las prácticas lúdicas, alimenticias o gastronómicas, muy ricas en esta época, y otras costumbres como el vestuario, estrenar ropa, las creencias —muchas de ellas asociadas con el viernes santo, día de la muerte de Jesús—, los hábitos diferentes, las visiones o apariciones, la suspensión o transformación de

actividades laborales, culinarias, tabúes, castigos y en general los diversos modos de sentir, percibir y estar en la Semana Santa.

- Observar si el Jueves Santo existe la práctica de diseñar y elaborar “monumentos” que son instalaciones alegóricas con los símbolos del pan y el vino que se instalan en los altares de las iglesias para conmemorar la última cena.
- El día más cargado de simbolismo es el Viernes Santo por lo que cada actividad está llena de significado, como lo está el sábado la celebración de la Vigilia Pascual, donde se bendicen el fuego que representa la vida y la luz que es la claridad, la esperanza de renovación y el renacer a la nueva vida.
- Comprobar la explosión de júbilo del Domingo de Resurrección donde se celebra el fin del dolor y en renacer a la nueva vida.

Figura 16
Descanso



Foto cedida por Torcuato Fandila

Como podemos observar son innumerables los aspectos a tener en cuenta y enormes las posibilidades culturales y patrimoniales que la Semana Santa nos ofrece (Ferro, 2011).

Fase de Desarrollo

Esta segunda fase es esencial para la realización de la Guía de observación; será un trabajo de campo fundamental para realizar la observación de las manifestaciones de la Semana Santa, con el fin de hacer una inmersión sin prejuicios en ella, con el objetivo fundamental de conocerla y valorarla, tomando como punto de partida la empatía, es decir, situándose en el lugar de los otros.

Figura 17
La importancia de la localización y el entorno



Foto cedida por Torcuato Fandila

Su metodología debe estar apoyada en las siguientes consideraciones:

- Dejar de lado la subjetividad y observar de forma objetiva todas las manifestaciones religiosas, sociales y culturales con el objetivo de describir lo observado tal y como se percibe e interpretar de forma lógica lo percibido.
- Transformar esta manifestación, que puede estar alejada de nuestro concepto de vida y cultura, en algo familiar que forma parte de nuestra identi-

dad; para lo cual no hay que dar nada por supuesto, sino plantearse porque las cosas suceden así y no de otro modo; comprender que manifestaciones como la Semana Santa que puede resultar ajena y diferente a las propias, contienen también rasgos comunes a otras manifestaciones que se llevan a cabo en otros lugares de la geografía española.

- Contrastar con los conocimientos previos para que sirvan de guía en la observación y para que generen nuestras intuiciones. Para ello es necesario tener conocimiento de lo que se observa, tanto los estudios generales como los particulares.
- Observar los hechos en su contexto, pues solo en él podemos encontrar su relación con la sociedad que los promueve y practica. Considerando que el vivir la Semana Santa nos hace ser una parte viva de ella, lo que no impide que el mero observador perciba también esta manifestación cultural.
- Tener en cuenta que la cultura de un país es vista como un todo; las manifestaciones de la Semana Santa son elementos íntimamente unidos a esa cultura que la produce.

Figura 18
Los bienes muebles e inmuebles del patrimonio.
Domingo de Resurrección en Guadix



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Una vez hechas estas consideraciones la metodología por observación directa deben seguir los siguientes pasos para la realización de la Guía:

- Observación participantes, es decir, observar con los ojos pero también con todos los sentidos, procurando siempre que el observador no altere las condiciones del observado. Para ello es recomendable llevar un diario de campo para anotar de forma detallada todo lo que ocurre teniendo cuidado de no obviar nada.
- Establecer relaciones personales, pues la Semana Santa es una manifestación llevada a cabo por personas y comunidades y contactar con esas personas implica relacionarse con ellas.
- Documentación. Antes de estudiar la Semana Santa es importante recabar la información sobre el lugar donde se celebra y sobre la propia Semana Santa. A veces no existe esa información o no es abundante, razón por la cual el propio investigador debe elaborarla como paso previo.
- Entrevistar a aquellas personas que sustentan con su participación esa manifestación (cofrades, autoridades religiosas y políticas, etc.).
- Elaboración de cuestionarios los cuales habrá que elaborar de forma rigurosa pues cuanta mayor sea la precisión con la que los elaboremos mayor será la información que nos proporcionen. Por esta razón las preguntas tendrán que ser formuladas correctamente para obtener la respuestas adecuadas. En ellas se recogerán la descripción de la Semana Santa teniendo en cuenta los siguientes parámetros: organización social, grado de participación de la comunidad, nivel de presencia de la Semana Santa en la vida de la comunidad, su evolución a lo largo del tiempo, diferencias entre los documentos que recojan la Semana Santa en el pasado y los actuales, las características que la han llevado a ser considerada Patrimonio Cultural Inmaterial y finalmente realización de un diagnóstico Dafo de la Semana Santa.

Fase final

Una vez realizado el trabajo de campo, se dividirá la clase en grupos y cada uno de ellos llevará a cabo una investigación activa sobre los diferentes bienes patrimoniales tanto materiales como inmateriales que conforman la Semana Santa:

- Imaginería
- Liturgia
- Orfebrería
- Tejidos y bordados
- Gastronomía

- Flamenco y Semana Santa: la saeta
- Música de Semana Santa: las bandas de música
- Sentido y significado de la Semana Santa
- Costumbre en torno a la Semana Santa
- Cofradías
- Colores, olores y sabores
- Calendario y días más señalados

Figura 19
Domingo de Resurrección. Participación ciudadana



Foto cedida por Manuel Khortés Magán

Cada uno de los grupos para llevar a cabo la Guía de Observación deberá tener en cuenta los siguientes criterios:

- Analizar el marco concreto en el que tiene lugar cada una de estas manifestaciones.
- Establecer los sectores de población a partir de los cuales obtendrá la información en función del ámbito elegido.
- Fijar los criterios básicos para identificar la Semana Santa.
- Preparar las encuestas para obtener información.
- Si en el ámbito donde se desarrolla el trabajo no existe alguna de estas manifestaciones relacionadas con la Semana Santa, deberá decir el proceso de búsqueda que ha seguido explicar las razones de su ausencia.
- Realizar un diagnóstico DAFO

Una vez finalizado el trabajo se expondrá al resto de la clase utilizando los medios que nos ofrece el nuevo entorno digital.

Figura 20
La Semana Santa en el aula



Foto realizada por el C.I.P. La Espinosa. Recuperado de: <https://goo.gl/X7nR6Q>

Conclusión

El valor educativo de la Semana Santa es indudable y son numerosas las posibilidades didácticas que nos ofrece para la enseñanza aprendizaje de las Ciencias Sociales. Su valor identitario, cultural, social, antropológico, económico, turístico y religioso han hecho que sea un patrimonio valorado y reconocido tanto a nivel nacional como internacional.

En su didáctica hay que superar las dificultades que presenta la enseñanza aprendizaje del patrimonio en general, por la complejidad de su propio concepto, sin olvidar las dificultades que provienen tanto del alumnado como del profesorado. El primero por el escaso conocimiento que tienen de la Semana Santa, que se observa y se vive sin tener en cuenta la cantidad de manifestaciones de carácter patrimonial que la componen y que facilitan el conocimiento de la geografía, la historia y la historia del Arte, entre otras disciplinas. Por parte del profesorado como señala el Plan de Educación y Patrimonio hay que incidir en la formación del profesorado desde la perspectiva de la educación patrimonial y la didáctica del patrimonio en este caso de la Semana Santa ya que la ampliación del concepto de patrimonio producida durante las últimas décadas ha dado lugar a la inclusión en su concepto de una gran diversidad de aspectos. Hecho que dificulta su conocimiento completo por parte del profesorado y por tanto, su tratamiento didáctico (Cambil y Romero, 2013, p. 8).

Según lo expuesto, consideramos muy importante el conocimiento de la Semana Santa para siguiendo las directrices de la Educación patrimonial valorarla en sí misma como fuente de conocimiento y como recurso didáctico para la enseñanza aprendizaje de las Ciencias Sociales.

Referencias bibliográficas

- Asiáin, A. y Aznárez, M. (2012). Patrimonio cultural inmaterial y adquisición/desarrollo del lenguaje: tradición discursiva y psicodinámica oral. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 12, 45-64. [En línea].
- Cambil, M.E. y Romero, G. (2013). Una propuesta didáctica para la enseñanza el aprendizaje de la historia y la geografía desde el patrimonio cultural en el grado de maestro en educación primaria. *Clío*, 39. (s.p.) (<https://goo.gl/Nri44u>).
- Cambil, M. E y Fernández, A. R. (2017). El concepto actual de Patrimonio Cultural y su valor educativos: fundamentación teórica y aplicación didáctica, en Cambil, M. E. y Tudela, A. (Coord) *Educación y Patrimonio Cultural. Fundamentos contextos y estrategias didáctica* (pp. 27-45). Madrid. Pirámide.

- Cuenca, J. M. (2014), El papel del patrimonio en los centros educativos. *Tejuelo*, 19, 76-96. (<https://goo.gl/CwTh8r>).
- Dewey, J. (2004). *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación*. Madrid: Morata.
- Estepa, J. (2003). Investigando las sociedades actuales e históricas. *Investigación en la escuela*, 51, 71-82.
- Ferro, G. (2011). Guía de observación etnográfica y valoración cultural: fiestas y Semana Santa. *Apuntes*, 24, 222-241.
- Florido, D. (Coord.) (2003). *Lo efímero y lo intangible*. Sevilla: Tartessos.
- Fontal, O. (Coord.) (2013). *La educación patrimonial: del patrimonio a las personas*. Gijón: Trea.
- Fontal, O., e Ibáñez, A. (2015). Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España. *Educatio Siglo XXI*, 33(1), 15-32. <http://dx.doi.org/10.6018/j/222481>
- Guerrero, E. y Calero, J. (2013). El aprendizaje basado en proyectos como base metodológica en el grado de Educación Social. *Educación social. Revista de Intervención Socioeducativa*, 53, 73-79.
- Koutrelakos, J. (Coord.) (2013) Ethnic Identity: Similarities and Differences in White groups based on Cultural Practices. *Psychological Reports*, 112, 745-762.
- López-Guadalupe, M. L. (1992). *Contrarreforma y Cofradías en Granada*. Granada: Universidad.
- Luque, F. y Cobos, J. (2015). Las figuras bíblicas en la conformación de la Semana Santa en Andalucía. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 17, 157-164.
- Martínez, M., Gros, B., y Romanà, T. (1998). El problema de la formación en la enseñanza universitaria en su dimensión docente, tutorial y organizativa. *Teoría de la educación, Revista Interuniversitaria*, 10, 36- 42.
- Ministerio de Cultura de España (2011). Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. (<https://goo.gl/3w7Fam>).
- Moreno, I. (1985). *Cofradías y hermandades andaluzas: estructura, simbolismo e identidad*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Planella, J. (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Rodríguez, S. (2011). *La Semana Santa en Andalucía algo más que una manifestación religiosa*. Madrid: Editorial Trotta.
- Santacana, J. y Martínez, T. (2013). Patrimonio, identidad y educación: una reflexión teórica de la historia. *Educatio Siglo XXI*, 31(1), 47-60.
- UNESCO (2003). Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. (<https://goo.gl/hKwiDP>).

Patrimonio Inmaterial gastronómico: ayunos, abstinencias y suculencias para el paladar en la Cuaresma y Semana Santa

María Luisa Hernández Ríos¹

Resumen

El sentido de sacrificio impuesto por la Vigilia Cuaremal aplicó, desde los inicios de la tradición gastronómica asociada a la Semana Santa, la obligatoriedad de una privación de alimentos que formaban parte de la dieta de las culturas de referencia. Dicha imposición religiosa instituyó la creación de unas gastronomías que hoy constituyen patrimonios inmateriales de gran valor para todas las comunidades que las comparten; sin duda instauran una parcela esencial de nuestra memoria colectiva.

España, Italia, Alemania, Gran Bretaña; México, Colombia, Argentina y el resto de los territorios americanos que fueron colonias españolas, así como los diversos países europeos y culturas pertenecientes a la ortodoxia cristiana como Rusia o Grecia, todos ellos nos ofrecen ricas peculiaridades alimenticias asociadas en origen a los rituales religiosos cuaresmales, transformándose en el tiempo en una suerte de tradiciones gastronómicas de herencia intangible que han sido legadas a las nuevas generaciones con un carácter evocador más alejado del rito religioso pero no de los modos y costumbres del pueblo; cada uno con su idiosincrasia, pero todos con elementos compartidos a lo largo de los tiempos.

Pretendemos con esta aproximación a las gastronomías cuaresmales dar a conocer la trayectoria histórica y los puntos de partida de las costumbres culinarias más significativas de la Semana Santa a nivel local, nacional e internacional, así como brindar al lector la oportunidad de ver éstas reflejadas en los recetarios de España y la proyección en otros espacios alejados de nuestro país. El sincretismo será rasgo que defina muchos de los platos, así como las herencias de otras culturas y el enriquecimiento que conforman. Dichos aspectos suponen un punto de partida clave para el conocimiento y disfrute de este legado del patrimonio inmaterial gastronómico por medio de las innumerables costumbres, tradiciones, ritos, prácticas y usos de un legado que hoy se sigue transmitiendo, bien con un carácter religioso, bien exento del sentido litúrgico inicial, pero siempre con las peculiaridades de una herencia transmitida desde tiempos remotos; todos tenemos responsabilidad de preservar los patrimonios culturales inmateriales, y entre estos, los gastronómicos, entre los que se encuentran diversidad de pucheros y dulces de Cuaresma y Semana Santa.

En dicho estudio se pretende al tiempo abordar aspectos que contribuyan a su concreción didáctica; para ello los recetarios seleccionados, las aportaciones institucionales de registro de los patrimonios gastronómicos cuaresmales como el caso andaluz con su Atlas de Patrimonio Inmaterial, tradiciones infantiles como la Cuaresmera o la aplicación de una legislación específica que contribuye a la salvaguarda de patrimonios culturales inmateriales como el que nos ocupa. Como refuerzo del carácter didáctico del mismo aportamos un glosario con términos relativos al tema.

Palabras clave: Gastronomía cuaresmal, vigilia pascual, ayuno, abstinencia, Patrimonio Cultural Inmaterial, Cuaresmera; Semana Santa; Pascua.

1 Universidad de Granada. mhrios@ugr.es

Del ayuno y la abstinencia cuaresmales a la exaltación festiva pascual

Precedentes históricos

Desde que la primitiva Iglesia contemplara la necesidad de la celebración litúrgica de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, se impondría anualmente un recuerdo y renovación sacramental del sacrificio de Jesús. Como toda conmemoración, el carácter reiterativo se convierte en rito, y éste a su vez conlleva aparejados determinados modelos de base cultural que conforman tradiciones traspasadas de generación en generación. El tiempo litúrgico que caracteriza a la Cuaresma con diferentes duraciones, se celebra en las iglesias Católica, Ortodoxa, Anglicana y parte de las protestantes especialmente las evangélicas. Las costumbres de carácter gastronómico se enraízan en cada espacio del orbe cristiano con una intensidad y sentido ritual diferente, al tiempo que comparte tradiciones litúrgicas y rituales comunes. Todo ello, además, muestra su relación directa con la naturaleza y las fases lunares, porque es a raíz de la luna el establecimiento de su calendario, cambiante cada año. Este dato es importante, dado que como conmemoración se trata de una serie de rituales y costumbres que con carácter de festividad religiosa (Semana Santa) surgen en periodo precristiano asociado a una estación, la primavera, y al comienzo de las producciones agrícolas; por ello desde el inicio del cristianismo tiene una serie de elementos simbólicos asociados que permiten el desarrollo de especialidades culinarias.

Estos aspectos como punto de partida hacen que brevemente nos aproximemos a su historia, ya que ésta marcará la evolución y comprensión de las prácticas alimenticias cuaresmales a lo largo del tiempo, pues en los periodos pasados se conforman toda una serie de costumbres y tradiciones gastronómicas asociadas al fenómeno religioso, que se irán modificando en su transcurrir, al igual que sucede con toda una serie de rituales litúrgicos asociados a la celebración de sus tres momentos clave: la Cuaresma, el Triduo Pascual y el gozo de la Resurrección.

Nos remontaremos a los siglos iniciales del cristianismo para aproximarnos a las fuentes en las que se aprecia la importancia de la conmemoración de la pasión y muerte del hijo de Dios, y cómo ésta llevará a la práctica de un ayuno en los días previos a la Vigilia Pascual como celebración litúrgica que recuerda la resurrección de Jesucristo y que se celebra en la madrugada del Sábado Santo al Domingo de Resurrección. El ayuno como valor y signo expresivos de la fe cristiana hacen del “ayuno pascual”, “la gran Pascua de la Muerte y Resurrección del

Señor”, el más antiguo de la comunidad cristiana testimoniado desde el siglo II por Tertuliano (Aldazábal, 1989, pp. 153-154). Son numerosas las aportaciones de los Padres de la Iglesia que han abordado la importancia y presencia del ayuno y la abstinencia en este periodo litúrgico, atribuyéndose al octavo Papa de la Iglesia, Telesforo, la implantación de las normas sobre el ayuno en la Cuaresma. (Documenta Catholica Omnia).

Este punto de partida se fue extendiendo a la cuarentena anterior a la fiesta de la Pascua de Resurrección, constituyendo la primera referencia a la Cuaresma y a la preparación para el ayuno durante cuarenta días (simbolismo numérico que remite al Antiguo Testamento y la experiencia de Jesús en el desierto) atribuida a Eusebio de Cesárea en el año 332. Ya en el siglo IV, y con las dificultades añadidas de no contar con demasiadas fuentes al respecto, Eusebio de Cesárea refiere en su *Historia Eclesiástica* las cartas festales de Dionisio sobre festividades en las que se establece la regla pascual. (Cesárea, 2008, p. 248) y detalla el periodo de seis semanas de preparación antes de la Pascua de resurrección, número al que atribuye el carácter de energía y actividad usados por Dios en la creación del mundo. La interpretación dada por Eusebio de Cesárea y retomada por Bernal, indica que Cuaresma sería un camino, una preparación a la Pascua “semejante al de los hebreos por el desierto, que hay que recorrer en un clima de austeridad y de vigilancia ascética... Los apoyos que se ofrecen a los creyentes para realizar la andadura cuaresmal son la lectura de la palabra de Dios y la oración” (Bernal Llorente, 1997).

Coetáneo de Eusebio lo será Atanasio de Alejandría, padre de la Iglesia quien refiere, en una de las cartas festales del año 334, alusión a la Cuaresma análoga al ejercicio de purificación de los israelitas en camino a Jerusalén, a la limpieza y ayuno necesarios durante la Santa Cuaresma, pues de lo contrario indica: “...si no observamos la cuaresma, no nos será lícito ni subir a Jerusalén, ni comer la Pascua” (Bernal Llorente, 1997). En este sentido se reiteran las relaciones entre el ejercicio de contención que se ha de realizar durante este periodo litúrgico y el ansiado festín que vendrá como premio en el homenaje de la Pascua. Es por tanto en el siglo IV cuando se consolida la estructura cuaresmal en cuarenta días y nace vinculado a la práctica de la penitencia y ayuno con el nombre de *Quadragesima* o Cuaresma.

Otra de las fuentes de origen en el tratamiento de la vida litúrgica referida a la obligatoriedad del ayuno en periodo de Cuaresma, y constituida por una serie de normas canónicas sobre la vida de la comunidad y la vida sacra, es la conocida como *Traditio Apostolica* atribuida a Hipólito de Roma del siglo III.

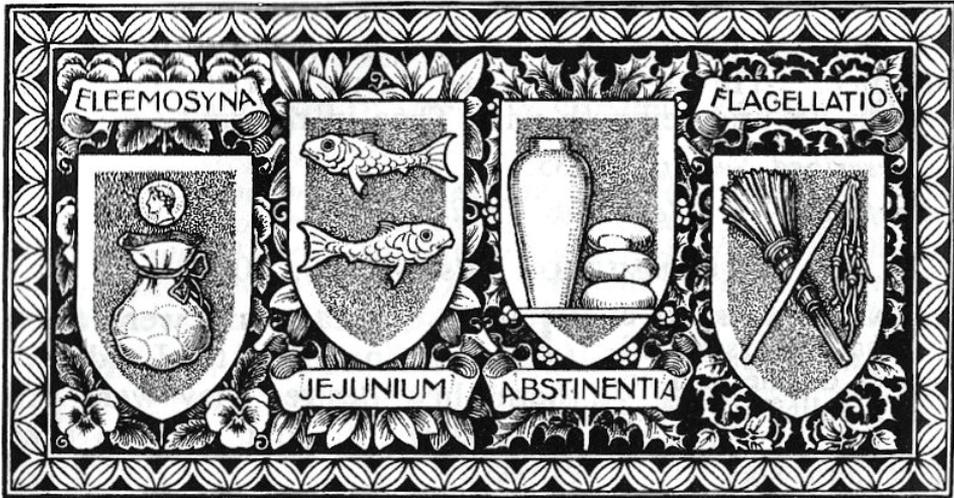
Dentro de las diversas normas comunitarias y personales, consta en el capítulo 33 los ayunos y abstinencias y la necesidad de realizar la oblación. Se plantea aspectos referentes a las circunstancias especiales como el que “Si una mujer se halla encinta o alguien está enfermo y no puede ayunar dos días, ayunará (sólo) el sábado —debido a la necesidad (de su situación)—, contentándose con pan y agua” (Navarro, s.f., pp. 43-44). Se trata de un documento fundamental en un momento en el que el propio Hipólito llamaba la atención sobre el aumento de las herejías, y el relajo de la vida cristiana incidiendo en las debilidades del hombre abocado hacia lo deseado y no en lo que debía hacerse (p. 49).

Muy interesante en un contexto anecdótico y reivindicativo de género es la historia de la virgen peregrina española Egeria, que en el siglo IV en su viaje a Tierra Santa, detalló en un manuscrito la liturgia de la Semana Santa y la Pascua en Jerusalén, de manera que alcanza a aportar desde fecha tan temprana los ritos llevados a cabo en Cuaresma y periodo de ayunos y abstinencias.

En todo el proceso cuaresmal hay un día esencial que se instituyó a partir del siglo IV y supone el inicio de la Cuaresma; es el conocido como Miércoles de Ceniza, que quedará establecido para todos los cristianos como reconocimiento del pecado en todos los miembros de la comunidad, desde el siglo XI y no sólo para los que en origen eran los penitentes o pecadores que querían recibir la reconciliación el Jueves Santo como final de la Cuaresma y antes de la Pascua. Es día de ayuno y abstinencia al igual que el Viernes Santo, y se caracteriza por el tradicional rito de imposición de ceniza en la frente de los fieles durante la misa, adquiriendo un carácter simbólico como conciencia de la banalidad de las cosas, de la muerte y el duelo, del arrepentimiento y la penitencia, constituyéndose ésta “entre los signos característicos y los gestos simbólicos con que expresamos el camino de la Cuaresma hacia la Pascua (el ayuno, el color morado, el silencio del aleluya, el viacrucis...) la imposición de este símbolo el Miércoles de Ceniza como uno de los más representativos y elocuentes” (Aldazabal, 1989, p. 146).

La significación de la ceniza en este contexto de inicio de la Cuaresma habla del ser caduco y mortal del hombre y el punto de partida bíblico lo manifiesta desde el Génesis en su referencia a Adán (Gn. 2, 7) al igual que como plantea Aldazabal “Nos hace bien recordar, al menos una vez al año, y al comienzo de Cuaresma, que somos polvo y en polvo nos vamos a convertir” (Aldazabal, 1989, p. 147).

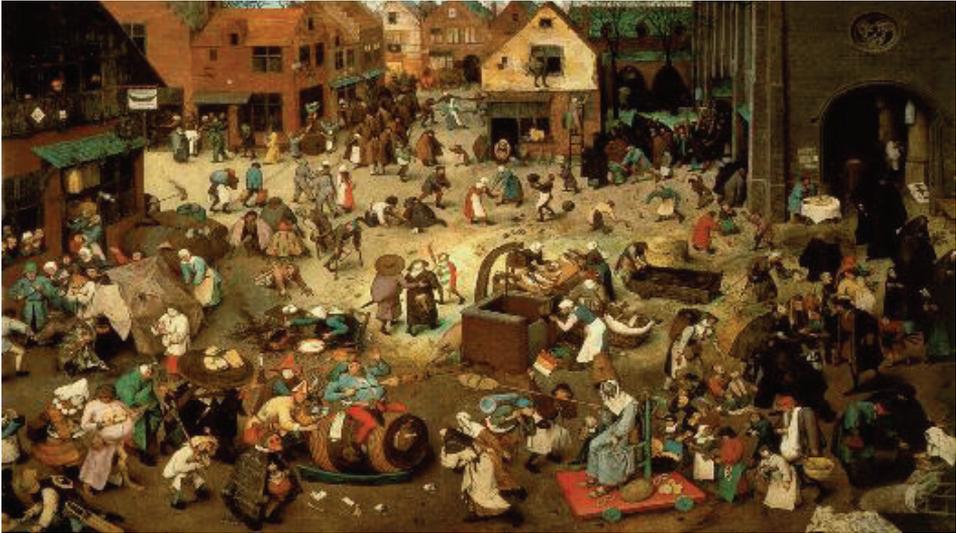
Figura 1
Limosna, Ayuno, Abstinencia, Penitencia; los cuatro preceptos de Cuaresma
 en un Misal. Grabado del siglo XIX



Fuente: <https://goo.gl/4sYMCt>

Un aspecto interesante es el que antecede en forma de práctica previa al Miércoles de Ceniza; conocido como *Entierro de la Sardina*, se trata de un desfile carnavalesco como parodia de un funeral que se celebra en diversos lugares de España e Hispanoamérica, en el que hay maneras diversas de expresión dependiendo del lugar donde se celebre que culmina con la quema de un Judas o de la sardina (símbolo del pasado, de lo que queda atrás), y con ello una referencia al fuego como quema del vicio y desenfreno de la fiesta y símbolo de regeneración. Por una parte se celebra como una llamada al orden que desaparece por los excesos producidos durante el periodo de Carnaval, era lo que Burke denominó “el mundo al revés” y “un periodo de desorden institucionalizado (1991, p. 267); por ello antecede al Miércoles de Ceniza como inicio de la Cuaresma, al igual que precede en tres días el periodo denominado *carnevolendas*, que alude a la privación de consumir carne con la consiguiente manifestación festiva popular. Sin embargo hay otros lugares donde se celebra justo pasada la Cuaresma, suponiendo una interpretación inversa del regreso festivo y bullicioso, sobre el orden y recogimiento caracterizador del periodo cuaresmal; de ahí la representación del triunfo de don Carnal sobre doña Cuaresma.

Figura 2
El combate entre don Carnal y doña Cuaresma. Pieter Brueghel el Viejo 1559,
Kunsthistorisches Museum de Viena



Las antiguas prácticas del pueblo cristiano además de abstenerse de la ingesta de carne, han propiciado desde la norma litúrgica —y más aún desde el posicionamiento personal del cristiano que practica la abstinencia—, que ésta sea llevada igualmente al terreno material indicando la necesidad de evitar gastos superfluos en manjares, bebidas costosas, espectáculos y divertimentos, con la recomendación eclesiástica de manifestar un verdadero y profundo espíritu de penitencia propio de la Cuaresma. Y en este contexto un dato de interés es el hecho de que la abstinencia que alcanza a todos los viernes del año puede ser sustituida por diversas prácticas admitidas por la Iglesia como la limosna, obras de caridad, lectura de la Sagrada Escritura, obras de piedad o mortificaciones corporales. (Reyes Vizcaíno, s.f. b).

El Derecho Canónico hoy día establece la obligación de guardar ayuno y abstinencia los días de penitencia; el ayuno consiste en abstenerse de consumir alimento sólido pero permitiendo una comida a mediodía y dos pequeñas colaciones una por la mañana y otra por la noche. La abstinencia consiste en no comer carne, aspecto que ha sido muy cuestionado desde tiempos más recientes ya que bajo ese pretexto el consumo de pescados de calidad o mariscos, así como el hecho de esperar al cambio de hora para consumir embutidos y derivados cárnicos, supondría romper con el verdadero ánimo penitencial que guarda el sentido inicial de las normas alimentarias cuaresmales.

El punto de vista jurídico establece la norma y las prácticas no dispensan de la obligación moral de llevarla a cabo. El canon 1251 del Derecho Canónico establece la abstinencia todos los viernes, de carne o de otro alimento que establezca la Conferencia Episcopal. Pero los días estrictos de ayuno y abstinencia son el miércoles de Ceniza y el Viernes Santo. Asimismo el canon 1252 obliga a los mayores de 14 años a la abstinencia de comer carne, y entre los 18 y los 59 años además de esta abstinencia, a ayunar los días antes indicados. Una vez superada la edad de 59 años la obligatoriedad de la abstinencia permanece, no así del ayuno. Existen además exenciones en el caso de que haya festividades solemnes que caigan en viernes, bajo estas circunstancias no hay obligación de guardar abstinencia; en este caso la elaboración de los calendarios litúrgicos proporcionados por la Conferencia Episcopal son esenciales para la comunidad cristiana que adopta la norma litúrgica establecida y guarda el espíritu penitencial (Reyes Vizcaíno, s.f. a).

Actualmente muchas de estas normas se han ido transformando con las alteraciones sociales propias de los nuevos tiempos, aspecto que también ha hecho cambiar algunas de las normas que asumía la comunidad cristiana como herméticas. Pasó de ser considerada una mortificación en periodos pasados a eliminar ese concepto penitencial y ser sustituido por un acto de obediencia por parte del cristiano.

Por tanto de la rigidez al relajamiento de costumbres ha pasado que en lugares en los que el precio del pescado —uno de los alimentos históricos preferentes para el consumo alimenticio de la comunidad cristiana en estas festividades cuaresmales— sube por la abundancia de demanda, la Iglesia ha ido permitiendo incorporar alimentos como los lácteos y huevos, que durante siglos estuvieron prohibidos.

El consumismo ha contribuido a cambios en los que la Iglesia llama la atención hacia otros tipos de abstinencias que no se reducen al consumo cárnico. Papas como Juan Pablo II reflexionaba sobre el consumo de televisión y la necesidad de un ayuno de tecnologías para favorecer el diálogo entre las personas, o el Papa Francisco cuya opinión del ayuno consiste en “soltar las cadenas injustas”, “dejar en libertad a los oprimidos”, pero también “compartir tu pan con el hambriento y albergar a los pobres sin techo”, “cubrir al desnudo”; son reclamos en los que se aprecia el desprendimiento del consumo que no sólo atañe a la práctica histórica que ha puesto a la gastronomía en el objetivo de la restricción alimentaria, sino también a la necesidad de una verdad en este gesto penitencial que se pretende lejos de las prácticas hipócritas que puede contener en muchos casos el ayuno, para dejarse ver en toda la expresión del término tanto alimentaria como de comportamientos y actitudes (Official Vatican Networks, 2017)

El fin de la práctica del ayuno y abstinencia cuaresmal se lleva a cabo con la Pascua de Resurrección, en la que los alimentos no consumidos por prescripción de abstinencia cuaresmal regresan a las mesas de la comunidad creyente. Con ello las recetas pasan no sólo por la vuelta del consumo cárnico sino de los dulces tan característicos de estos días como son los famosos huevos de Pascua.

Recetarios e ingredientes en los fogones cuaresmales

Hemos visto que la costumbre impuesta de llevar a cabo el ayuno y la abstinencia durante el periodo cuaresmal ha ido al compás de la tradición cristiana en la conmemoración de la pasión y muerte de Jesucristo. Puig y Lassus a principio del siglo XX incidían en el rigor observado en los inicios del cristianismo extendido a lo largo del tiempo; durante la Semana Santa este carácter rígido hizo del “ayuno entero” una característica de las costumbres que hacía que muchos de los creyentes guardaran diferentes grados de abstinencia, llegando algunos muy fervorosos y austeros a la abstinencia absoluta en toda la Semana Santa (Puig y Lassus, 1905, p. 6), siendo una gran mayoría los que no comían prácticamente nada desde el Viernes Santo al Domingo de Resurrección. Pero estas dos formas culturales de expresión asociada a la religión: ayuno y abstinencia, tuvieron en España una arraigada tradición que posibilitó a lo largo de su transcurrir, una gran variedad de formas de expresión gastronómica.

Aunque desde un punto de vista litúrgico la Semana Santa transcurre desde el Domingo de Ramos al Domingo de Resurrección, la tradición gastronómica se prolonga al lunes de Pascua, con peculiaridades en los diferentes espacios que conforman la geografía “semanasantera” y con numerosos platillos coincidentes en el diverso, amplio y rico territorio.

En este contexto, es importante recordar lo ya expresado sobre la Cuaresma como un periodo en que la abstinencia se concreta en cuarenta días de ayuno, a imitación del practicado por Cristo en el desierto y cuyas fechas abarcan en la liturgia desde el Miércoles de Ceniza al Sábado Santo, ya que estos suman 40 días, mismos que no incluyen los domingos por ser día festivo en que se celebra el Día del Señor. Fue en el siglo IV cuando se fijó la duración de los cuarenta días de ayuno y de la abstinencia de ingesta de carnes rojas (no se refiere solo a la carne de res, sino a la de todo animal sacrificado y con derramamiento de sangre. Este aspecto es el que deja exento en la abstinencia al pez, animal cuyo sacrificio no implica desangrado, ya que muere al salir del agua por asfixia, de ahí que su consumo sea incorporado en la dieta cuaresmal. Durante siglos es significativo el hecho de que también estaba prohibida la ingesta de huevos, leche y derivados, aspecto que ha

hecho que se haya conocido al Miércoles de Ceniza en determinadas zonas como *Día negro*, por ser blancos los alimentos restrictivos.

El fin del jolgorio carnavalesco en su recorrido daba y continua dando paso a un periodo de abstinencias gastronómicas, mismas que podían ser indultadas por bulas especiales como la de *Lacticinios*, que previo pago, permitía el consumo de lácteos y derivados, o la *Bula de la Santa Cruzada* concedida en 1497 por el papa Julio II y con continuidad hasta el siglo XX para España y sus dominios. Es conocido el hecho de que Felipe II obtuvo permiso expreso del papa para comer carne los viernes durante la Cuaresma por la pasión que tenía a consumirla, para lo que alegó problemas de salud y débil constitución (Sánchez y Pérez, 2016, p. 51). Quedó fuera de vigencia a partir del Concilio Vaticano II ya que el Papa Pablo VI hizo más dúctil la prohibición alimenticia con un ayuno y abstinencia más flexible para el orbe católico.

Figura 3
Detalle de la portada del ABC en 1918, con fotografía de la procesión en la que se muestra la Bula de la Santa Cruzada



Fuente: Hemeroteca digital ABC.

Figura 4
Bula de la Santa Cruzada de 1785 válida para las Provincias de Nueva España



Fuente: <https://goo.gl/kZyPFg>

Los ingredientes y alimentos cuaresmales

Hay especialistas como Isabel González Turmo que plantean que la Cuaresma más que convertirse en un rito de purificación desde sus inicios, fue un rito de confirmación del propio status social; “no se puede prohibir donde no hay” (1997, p. 192) y en el desarrollo de la historia de la religión cristiana, las prohibiciones de ingesta de numerosos productos, era una realidad que afectaba a muy pocos, porque gran parte de estos productos sólo terminaban en las cocinas de reyes, clase alta y no en los platos de los más pobres. Hasta hoy día el grupo por edad y posición social, procedencia rural o urbana, son condicionantes que siguen activos a la hora de guardar vigilia y tener costumbre de utilizar unos u otros alimentos. A aspectos como los referidos hay que añadir aspectos no determinante pero si influyentes como el espacio territorial, ya que ello condiciona la disponibilidad de los ingredientes o que presente variantes respecto a recetas parecidas en otros ámbitos geográficos.

No obstante, la abstinencia alimentaria ha hecho cobrar a lo largo de su trayectoria un protagonismo destacado a diversos ingredientes que han alcanzado presencia hasta las recetas cuaresmales del presente. El hecho de que sean numerosas las comidas que excluyen los productos cárnicos y derivados, y dependiendo de la rigidez de las normas sumar a esta restricción huevos y lácteos (Puig y Lassus, 1905) hacen de las leguminosas, los pescados, verduras o dulces los consumos alimenticios predilectos de los recetarios durante el periodo de Cuaresma en unos patrimonios gastronómicos heredados, muchos de ellos desaparecidos, otros adaptados a las nuevas normas litúrgicas y otros ya de referencia escrita o artística por medio de la pintura.

Desde la Edad Media el consumo de leguminosas, que con su alto contenido proteínico se consideraba desde antiguo “la carne del pobre”, era recomendación de la Iglesia para el periodo de Cuaresma. Clásicos de nuestra literatura refieren a las lentejas como plato de alimentación básica; Cervantes da cuenta de la dieta de Don Quijote de la Mancha desde el primer capítulo, refiriendo entre otras comidas los “duelos y quebrantos los sábados, *lentejas* los viernes...”. De hecho, en la complejidad y abundancia de lecturas que registra en su historia una novela caballeresca como esta, hay quien ha relacionado la figura alta y delgada de Don Quijote con la representación de la Cuaresma, atribuyendo a Sancho bajo y regordete las cualidades del Carnaval: “la figura de la Cuaresma en el “largo grafismo” de don Quijote y en las redondeces de Sancho la del Carnaval, pero reconoce en su continuo diálogo los ecos de la confrontación entre cultura alta y cultura popular” (Martín Morán, 2009, p. 219). Muy interesante es el planteamiento de Martín que sigue al confrontar personalidades de ambos personajes:

Su actitud hacia la comida parece diametralmente opuesta; se diría que pertenecen a dos culturas del comer contrapuestas: para Sancho la satisfacción del hambre es uno de sus objetivos de vida; para don Quijote lo es justamente lo contrario: la continencia, sino incluso la abstinencia, en el comer (Martín Morán, 2009, p. 220).

Junto a las lentejas, las berenjenas eran las hortalizas que se consumían en toda España y principalmente en Cuaresma; al igual que el aceite de oliva, eran alimentos asociados a las preferencias alimenticias de los judíos, aspecto que hacía tener reticencias hacia su consumo. Es interesante cómo la grasa animal procedente del tocino y la manteca de cerdo, era sustituida por los judíos por el aceite de oliva y como deducen Sánchez y Pérez “si los judíos consumían aceite de oliva, no estaba bien visto que los cristianos lo hicieran” por ello “cuando se empleaba, se hacía casi siempre vinculado al guiso de pescado y en fechas en las que por la prescripción religiosa estaba prohibido comer carne o derivados cárnicos” (2016,

p. 54). Este odio hacia lo hebreo también se manifiesta en esa otra legumbre cuaresmera como lo son las llamadas judías verdes, nombre discriminatorio según Valle Sánchez porque “al igual que los judíos condenados a la hoguera, eran de difícil cocción” (reproducido por Sánchez y Pérez, 2016, p. 56 de Valle Sánchez). Un odio manifiesto que como se aprecia alcanza con fuerza a las costumbres y hábitos en el comer, aspecto que hace reforzar cómo las prácticas alimentarias religiosas son consecuencia y justificación de razones culturales enraizadas en diversidad de acontecimientos históricos.

Los garbanzos, legumbre clásica de la gastronomía de abstinencia, se han caracterizado por sus valores nutritivos teniendo por ello un dilatado recorrido asociado a los platos típicos de la Cuaresma y de los días clave de la Semana Santa. Constituye uno de los ingredientes básicos del conocido como “potaje de vigilia”, al combinarse con bacalao y espinacas, plato al igual que todos sus ingredientes de larga herencia cultural.

Figura 5
Ingredientes frecuentes en la gastronomía cuaresmal



Elaboración propia

Cualquier tipo de pescado como proteína sustituta de las carnes rojas, ha protagonizado los platos cuaresmeros; aunque es un decir, ya que en la Edad Media pescados como el rodaballo de carne sabrosa y delicada fue cuestionado por el clero, al ser conocido como “el faisán del mar” (González-Palacios, 2017). Este animal, si bien no hay referencias evangélicas que aconsejen su consumo para la abstinencia de carnes, tiene asociadas determinadas lecturas relativas a la preferencia para el consumo en periodo de abstinencia cuaresmal. Barajamos varias teorías que vienen asociadas tanto a los primeros tiempos cristianos como a la herencia de costumbres asociadas al paganismo durante el predominio romano. El pez fue símbolo del bautismo cristiano utilizado por Tertuliano entre los siglos II y III, como también conforma el nombre de Jesús/Cristo/de Dios/ Hijo/Salvador, en griego (ΥΧΘΥΣ) como significado de pez y símbolo de pasión y muerte. La historia de Jonás, símbolo de resurrección aparece en el arte funerario del siglo III (Hall, 1987, p. 254). También el precedente pagano y su adaptación al cristianismo podría haber hecho adecuar los ritos de celebración de la primavera, comiendo pescado los viernes como homenaje a la diosa de la fertilidad, por lo que en acomodo a las nuevas necesidades cristianas habrían reconvertido dicha costumbre acorde al planteamiento de conmemoración de la crucifixión y muerte de Cristo dando protagonismo alimentario al pescado.

Por otro lado, el hecho de ser aceptados en la dieta de abstinencia los pescados frente a las carnes rojas (aquellas procedentes de los animales sacrificados con derramamiento de sangre), sería la circunstancia de su muerte por asfixia, que no conlleva muerte por desangrado, por lo cual sería apto para el consumo en Cuaresma. Un proyecto de investigación nórdico incluso incluye la ingesta de mamíferos como el castor por ser animal acuático que se alimenta de peces y tiene cola en forma de pez lo que posibilitó su ingesta en la dieta de abstinencia de territorios germanos y escandinavos, siendo otras especies animales las permitidas y reseñadas en manuales gastronómicos medievales y de la edad moderna en los países nórdicos según las aportaciones de la historiadora medioambiental Dolly Jørgensen (2013).

Son numerosas las noticias que la investigación brinda al respecto, pero lo cierto es que de todos los pescados, las “truchuelas” o “abadejo” a que refiere el menú de viernes de Cuaresma que se ofrece a Don Quijote en la primera venta a la que llega, serán sinónimos que adquiere el omnipresente bacalao, que al igual que las legumbres, fue plato de gentes humildes y de ingesta típica durante la Cuaresma desde la Edad Media, alcanzando en la actualidad a ser un plato exquisito de precio alto bien distante del encasillamiento popular en cuanto a plato de

menesterosos. Se preparaba en salazón lo que permitía su consumo en zonas del interior —su procedencia más frecuente y de calidad lo era desde antiguo el País Vasco— y era barato, de ahí que se popularizara su consumo. También se tomaba solo, con tomate o en potaje, costumbre que ha llegado hasta nuestros días. Tal como sucedía con los prejuicios asignados al aceite de oliva, berenjenas o judías, el bacalao corría la suerte del desprecio por ser considerada comida del gusto de los moriscos, a pesar de lo cual se mantuvo en la lista de ingredientes cuaresmeros por excelencia. Es curiosa en las relaciones de recetas que han pervivido en el tiempo, cómo platos con base en el pescado han sido bautizados con nombres expresivos como “matamaridos” en Alcalá o “engañamaridos” en la provincia de Valladolid, posiblemente la sencillez del guiso o la poca aceptación por parte del padre de familia le hicieran adquirir estos nombres (González Turmo, 1997, p. 194). Hoy día lejos de ser producto económico, ha encarecido los platillos cuaresmeros, pero sigue siendo uno de los alimentos que ha permanecido en los recetarios culinarios populares y caseros transmitidos a lo largo del tiempo.

En lo que refiere a la repostería, tuvo un amplio desarrollo en conventos y monasterios, donde las donaciones y la preparación de compotas y mermeladas que favorecían la conservación y almacenamiento de productos, contribuyeron al desarrollo de la dulcería. Los panes y dulces dan un importante protagonismo a las harinas de trigo, el azúcar y las especias que otorgan un aroma y sabor delicioso a las diversas recetas y entre las que destacan canela, anís, clavo y la nuez moscada. También los frutos secos como la almendra y la nuez junto a las pasas son ingredientes que en función de las diferentes épocas hacían de estas recetas bocado reservado a los más ricos, dado que la escasez de especias producía un encarecimiento significativo, viéndose abocados mucha de la desigual población, a padecer un ayuno obligatorio por no poder consumirlos.

Será crucial el hecho de que a partir del Siglo de Oro se añaden nuevos productos que vienen a enriquecer los recetarios. Procedentes de América, el pimiento o el chocolate serán de los primeros en incorporarse, no entrando en las recetas hasta el siglo XVIII la patata y el tomate (Moyano, 2011, p. 43) Todos ellos serán básicos para las posteriores recetas cuaresmales.

En este contexto el chocolate, que procedente de Nueva España, se incorpora paulatinamente a las recetas de Cuaresma, proporcionaba el sustento necesario para mantenerse en la dureza del ayuno, no exento de debates sobre cuestiones teológicas asociadas tanto a su procedencia pagana como por los cuestionamientos de teólogos y moralistas quienes lo rechazaron sin haberlo llegado a probar (Moyano, 2011, p. 50).

Muchos de los alimentos apropiados en la Cuaresma, han sido utilizados indistintamente por las clases populares y las élites a lo largo del tiempo, si bien es cierto que mientras las leguminosas y los cereales eran más consumidos por el pueblo llano en momentos como el Siglo de Oro, la aristocracia y las clases elevadas los consumían casi con exclusividad en su dieta cuaresmal, o bien como guarnición de otros platos de carácter cárnico durante el resto del año.

Cada pueblo de la amplia geografía cristiana en sus orígenes ha tenido sus propios ingredientes y alimentos, si bien algunos de los básicos o comunes eran los relacionados en el texto. Éstos ya sean crudos, cocidos, asados, fritos, adobados, horneados, se procesan en una especie de alquimia, en cada uno de los espacios en los que se ha practicado una cocina de abstinencias litúrgicas, sustento cultural, material y espiritual que ha contribuido a la identidad de unas gastronomías especiales originadas en la religiosidad del cristianismo y secularizadas en su trayectoria, pero en definitiva, elementos diferenciadores e identitarios de las cocinas en tiempos de Cuaresma y Semana Santa.

La escasez de referencias en los recetarios cuaresmales

Son abundantes los libros de cocina especializados en cualquier tipología, peculiaridad del comer o zona gastronómica que destaca por sus platos y costumbres. Sin embargo podemos comprobar que a lo largo de la historia del registro de recetas cuaresmales, son pocos los que aparecen como tema de especialización; sí aparecen como especificidad las recetas a las que los autores refieren en su indicación como preferentes de Cuaresma, sugerencia de ayuno o festín de Pascua.

La Biblioteca Nacional de España conserva en sus fondos recetarios de autor e incunables siendo la primera referencia impresa del siglo XV. Estas primeras iniciativas tuvieron destinatarios específicos: las clases poderosas. Uno de los primeros recetarios que hace referencia a la cocina de Cuaresma procede del catalán Roberto de Nola conocido como Mestre Robert que escribe en 1477 uno de los primeros libros de cocina de Europa, al seleccionar gastronomías de diversos países pero no de Castilla, ni otros reinos que no pertenecieran a la Corona aragonesa. El libro llamado *Lo Llibre del Coch* fue editado en 1520 en catalán y muestra una preocupación por una gran cocina de Cuaresma, como indica Gracia Noriega (2009) al resaltar la importante aportación consistente en reemplazar unos ingredientes por otros apropiados para los tiempos de ayuno y abstinencia, ya que el arte culinario en tiempo carnal utilizaba numerosas viandas que podían ser sustituidas; así plantea suprimir carne del caldo por “sal, aceyte y agua”; progresismo culinario como indica Noriega que no es característico en la forma de avanzar de la Iglesia, que según sus

palabras “habitualmente no pretende ser moderna (y si cede a la moda es de forma pasajera)” sino en el sentido de ser la “primera institución del Occidente que reparó en las verduras y las realzó” (2009, p. 265). Coetáneo de Nola, el maestro Martino en *L'Arte coquinaria* hará referencia al “Manjar blanco” como plato cuaresmal, una receta de procedencia musulmana y mediterránea que deleitaba el paladar, sobre la base de leche, azúcar, almendras y arroz; a este plato que se añadía por lo común caldo de capón, terminó adaptándose un siglo más tarde a Cuaresma prescindiendo del ingrediente cárnico y presentado en su versión dulce.

En Roma el siglo XVI deja importantes ediciones como la del cocinero del papa Pío V Bartolomeo Scappi quien haciendo heredero de tales saberes culinarios a su discípulo Giovanni, escribe *El arte de cocinar*, que en la tercera parte aborda “para los días de vigilia y Cuaresma... la fórmula para cocinar platos de pescado y sus temporadas”. (Díaz Simón, 2012, p. 26).

Si bien el reconocimiento que alcanza la gastronomía española en el Siglo de Oro lo es a nivel europeo, lleva a que muchas recetas fueran referidas en obras de carácter literario como también en los recetarios o libros de cocina. En este contexto destaca Diego Granado autor en 1599 del *Libro del Arte de Cozina* que llegó a reeditarse en varias ocasiones en el siglo XVII y con plagio de algunas recetas de Nola, al tiempo de recopilar más de setecientas recetas; entre ellas destacan algunas referentes a la culinaria de Carnaval y Cuaresma con descripciones como las “Tortas o tortadas y tortillos de pescados” “Cazuela de Arnadí”, “Cebollas enteras en cazuela”, “Costrada de setas”, “Tarta de cardos”, “Escudillas de calabaza”, “Torta de espinacas con otras hierbas odoríferas”, “Frutas de sartén”, “Hogazas simples”, “Sopas doradas o dichas vulgarmente Capirotadas” y otras muchas recetas con la especificación de ser “para días de Cuaresma”, así como procedimientos “de cómo se han de hacer los yelos (geles, gelos, gelatinas) y salsas de diversas maneras para días de carne y de Cuaresma”.

En 1611 Francisco Martínez Montañón, jefe de cocinas del rey Felipe III publicó *El arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería*, reeditado decenas de veces y utilizado hasta el siglo XIX como un auténtico manual de cocina. Retomando la base del manjar blanco antes referido, plantea recetas de buñuelos, picatostes y masas fritas como dulcería de Cuaresma (Martínez Montañón, 1763; ed. Facsímil).

Los recetarios de estos periodos de la historia estaban dirigidos y recogían procedimientos culinarios para la realeza y las clases altas, por lo que es interesante aludir a Domingo Hernández Manceras, cocinero en el Colegio Mayor de

Oviedo de Salamanca, que en su *Libro del Arte de Cozina* de 1607, aun haciendo referencia a la cocina de los reyes dirige su propuesta hacia las clases populares, y en su tercer libro trata sobre “pescados y diferencias, huevos, platos de vigilia y potajes”; entre otros la referencia directa a “los potajes que ordinariamente se suelen dar en la Cuaresma son los siguientes: arroz, natillas, espinacas, castañas, almidón, hormigo, turmas de tierra, borrajas, lechugas, garbanzos, espárragos, tallos de acelga, calabaza romana, bretones, lentejas, zanahorias, berenjenas”; especificándose entre los platos de vigilia y potajes: arroz, espinacas, garbanzos, turmas, avellanas, castañas, borrajas, tallos de acelga, lenteja, espárragos, berenjenas, zanahoria, lechuga, repollo, bretones, huevos y cohombros.

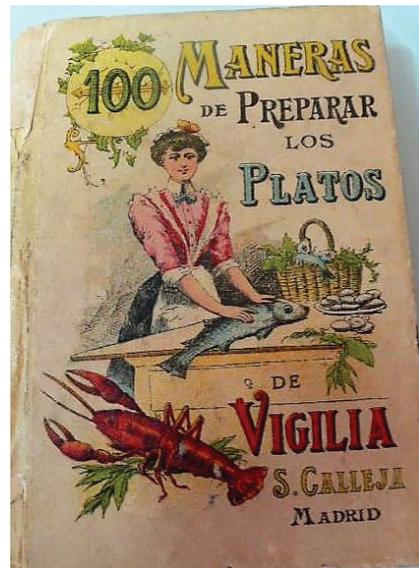
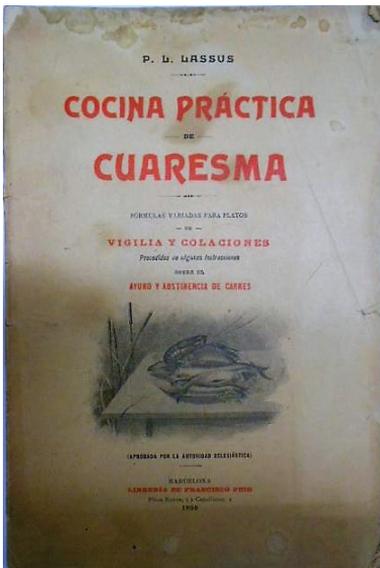
Tratando un tema como la gastronomía en periodo cuaresmal y Semana Santa no podemos dejar de referir recetarios específicamente religiosos como el *Nuevo Arte de Cocina* de Juan Altimira, editado en 1850 en Madrid, y en el que además de indicar la pulcritud con que han de cuidarse y limpiar los alimentos, aparecen referencias a los platos como la “sopa de Cuaresma” a la que acompaña de una salsa de piñones o avellanas, así como una “escudilla de ángel para Cuaresma y a los eclesiásticos servirá para Semana Santa”.

A finales del siglo XIX y principios del XX, muchos recetarios fueron a caer en manos de amas de casa más cercanas a la burguesía o de clase pudiente, tal como las describe González Turmo “salvaguardas del orden moral de sus familias” (1997, p. 192), y en las que pudieron hacer mella los recetarios escritos frente a los de tradición oral transmitidos de madres a hijas de las clases populares.

Iniciando el siglo XX van a ser numerosos los recetarios que se editan en España, y aunque la presencia del análisis de la tradición gastronómica de Cuaresma carece de profundidad, si es significativo el hecho de la referencia al cambio de alimentación que de manera generalizada se registraba en estos en tiempos de abstinencia cuaresmal. Así iniciado el siglo XX Puig y Lassus publican en 1905: *Cocina práctica de Cuaresma* con el subtítulo: “Fórmulas variadas para platos de Vigilia y Colaciones precedidas de algunas instrucciones sobre el ayuno y la abstinencia de carnes”, sometida a la censura eclesiástica para el permiso de publicación, y en el que se registraron recetarios en vigor en esos inicios de siglo. Así las sopas de coles, de cebolla, de verduras, de pan a lo campesino, de pescado, de acederas, las de ajos económica o sopa de pan escaldada, contendrán como base el caldo, que a su vez será ingrediente básico de otros platos como los purés de papa, de lentejas, de hortalizas, de cangrejo... así como para otros guisos cuaresmales que incorporan los potajes de garbanzos con espinacas, el de habas o el de pescado... (Puig y Lassus, 1905).

Coetáneo será el librito publicado por la Editorial de Saturnino Calleja que con el nombre *100 maneras de preparar los platos de Vigilia*, se edita en la serie Biblioteca Popular, con fórmulas de platos sencillos y económicos, pero la autora Mademoiselle Rose enfatiza en que quiere procurar mediante el manual de Cuaresma no resultar excesiva “la mortificación” impuesta por las fechas de abstinencia. Llamen la atención nombres de platos como las denominadas “chuletas de Cuaresma” cuya base son las pescadillas a las que la elaboración termina por dar forma de chuleta, más acentuado el hueso inexistente gracias a la masa de pan rallado en la forma de rebozar el pescado. (1905, p. 52).

Figura 6 y 7
Ejemplares originales de recetarios cuaresmales



Fuente: Lassus: La cocina práctica de Cuaresma y Mademoiselle Rose: 100 maneras de preparar los platos de Vigilia, ambos publicados en 1905.

En 1913 la escritora gallega Emilia Pardo Bazán será la primera mujer que escriba un recetario y lo hace en la serie Biblioteca de la Mujer con el título *La cocina española antigua*, en el que como defensora de los valores castizos que alcanzan a las cocinas hispanas, pero además con su recetario, intentaba la recuperación de recetas tradicionales para su registro y constancia. Entre ellas hace referencia a platos de Cuaresma como los pucheros de vigilia o el arroz con leche, muy extendido su consumo en la época.

Más adelante, en periodo de la dictadura de Primo de Rivera, el gastrónomo Dionisio Pérez publica en 1929 en Barcelona la *Guía del buen comer español* (Facsimil 2005) en la que hace una exaltación de la gastronomía patria al tiempo de reivindicar algunas de las recetas que a lo largo del tiempo fueron retomadas por manos francesas de fuentes tan importantes recuperadas de recetarios de monasterios como los de Alcántara y Guadalupe en Extremadura, saqueadas sus bibliotecas, al igual que otros tipos de patrimonios muebles, por los franceses durante la invasión napoleónica y que salvados, pusieron de manifiesto que los frailes habían recopilado desde hacía siglos recetas populares o invenciones propias que terminarían en manos de la duquesa de Abrantes quien más adelante divulgaría dichos recetarios en el París del siglo XIX; este acontecimiento pone de manifiesto que la imagen que se transmitiría con la difusión de tales recetarios sería el hecho de que se revelaba en Francia “un progreso en la culinaria española, que contradecía y negaba el juicio acervo que de nuestro comer se tenía” (1929, p. 42). Procedente de este recetario salvado y realizado por los monjes benedictinos de Alcántara aparecen recetas propias de la Cuaresma como el guiso de bacalao “de procedencia conventual española” consistente en “trozos de bacalao frito colocado sobre un lecho de patatas fritas y cubierto con un manto de espinacas, cocidas y salteadas de antemano, estofándose luego todo al punto...Deliciosa mortificación para un día de vigilia” (1929, p. 43).

La referencia a esta *Guía* muestra un interesante paseo que el autor nos hace dar por la gastronomía española, que al acercarse a Granada llama la atención sobre el “potaje de lentejas al modo granadino” y al que Dionisio Pérez dedica las siguientes palabras:

Para cuantos hicieron penitencia en época cuaresmal comiendo el potaje de lentejas a usanza castellana, que la burla popular llama *potaje de viudas*, por la soledad en que se encuentran, será curiosa novedad este complicado potaje granadino en que la calabaza hace de acompañante o rodrigona y en que un machacado de pimiento de cornicabra alegra el guiso y estimula el paladar, cosquilleándole con su picor suave (1929, p. 121).

Luis Seco de Lucena unos años más tarde recogería esta tradición gastronómica cuaresmal en *Mis memorias de Granada 1857-1933*.

En 1936, año de la fatídica Guerra Civil española se publica un recetario con un nombre tan divulgativo como popular llamado *La cocina de las familias*, dedicada esencialmente a “familias de posición relativamente modesta, cuyo presupuesto es limitado y que no pueden disponer de un personal dedicado en absoluto a las tareas culinarias”. En dicho recetario se incluye la “sopa de vigilia” con

indicación de proporción de ingredientes: cinco cucharadas de arroz para hervir cada litro de agua al que se añade sal y manteca de manera generosa, y antes de servir se añade al potaje las yemas de dos huevos batidos y removidos para evitar que éstas cuajen (Farestier, 1936, p. 24).

La Guerra Civil y el periodo de desabastecimiento y carestía que conllevó, impuso otro ayuno: el obligatorio por las extremas condiciones de vida, a lo que se sumaría un control prohibitivo proveniente de unas normas eclesiásticas que harían acentuar los ayunos y un uso de las recetas cuaresmales muy restrictivas y con poca variedad de ingredientes. Destacan las publicaciones que aparecen aparejadas a la posterior recuperación económica con los recetarios de carácter formativo de la Sección Femenina, con fuerte influencia religiosa e institucional; con ejemplos de publicaciones como *Sembrad* de Zaragoza, mensual y dirigida a la juventud femenina de Acción Católica, que contiene textos sobre liturgia, dedicando especial atención a la Cuaresma (BNE, Hemeroteca digital).

A partir de la segunda mitad del siglo XX y en progresión durante las décadas siguientes hasta la actualidad, los recetarios han ido ampliando sus redes, aumentando las modas y adaptándose a las nuevas circunstancias sociales, económicas, culturales y tecnológicas de unos momentos en que la religiosidad y el sentimiento de compartir liturgias comunitariamente se ha ido perdiendo. Aparecen recetas en blog y especiales de gastronomía de Semana Santa y Pascua en web especializadas y publicaciones en prensa, en los que se aprecian los cruces culturales y las nuevas aportaciones en función de las necesidades nutricionales, vegetarianas o de los nuevos consumos. Hoy las gastronomías cuaresmales quedan registradas en la red, al alcance de todos, aspecto que implica una doble lectura: contribuyen al mantenimiento de la transmisión divulgativa de tradiciones alimentarias -a pesar de su cada vez más contundente desvinculación de la liturgia religiosa- pero también al hecho de hacer frente a adulteraciones que rompen con la esencia y costumbre gastronómica de las recetas históricas, si bien aumentan éstas, los ingredientes y los resultados en un entorno socialmente compartido.

Platos y reposterías de España: de don Carnal a los Huevos de Pascua

a) RECETAS DE DON CARNAL

*Hoy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.*

(Fragmento de Égloga de Juan de la Encina)

Se caracterizan las recetas de Carnaval por el exceso en el consumo de carne y grasa animal que antecede a la rigurosidad de la abstinencia y ayunos cuaresmales. Muchos de los productos cárnicos y embutidos procedentes de la matanza del cerdo, dan protagonismo a los costillares, codillos y otras delicias. El Carnaval no se caracteriza por la riqueza de unas manifestaciones gastronómicas heredadas que nos permitan hablar de recetarios de Carnaval; esta realidad asociada a las manifestaciones culturales alimenticias, hace que los platos fuertes no tengan la visibilidad que si alcanza aún la dulcería, de la que quedan ejemplos de repostería que se siguen produciendo en distintos pueblos y ciudades españolas. Algunos de ellos son:

- *Farcit de Lleida*: Se trata de un estómago de cerdo relleno de carne picada, huevos, pan y pasas. Es propio de los Pirineos.
- *Botifarra d'ou*: Especie de salchicha blanca con huevo.
- *Ostionada, Erizada*: Propias de Cádiz, sin una tradición en su desarrollo pues han ido surgiendo al compás de las chirigotas callejeras y el auge festero popular.
- *Filloas gallegas de Carnaval*: Con variantes, las hay que mezclan caldo de carne casero, leche, harina, huevos y tocino salado. Son parecidas a los crêpes.
- *Tortilla de Carnaval*: Típicas de la serranía de Cádiz hechas con manteca, harina, azúcar y ajonjolí.
- *Orejas de Carnaval*: Propias de Castilla León con forma de grandes orejas que llevan los ingredientes propios de los dulces del periodo: harina, azúcar, aguardiente y aceite.
- *Crespillos de Carnaval*: De origen aragonés tienen forma redonda y nevada por la acción del azúcar glass y tienen ingredientes típicos de la dulcería: harina, azúcar, huevos, leche, gaseosa y aceite; se fríen y son crujientes. En las zonas rurales murcianas se pueden encontrar en versión salada con ingredientes como el pimentón y la manteca de cerdo.
- *Cuajada de Carnaval*: Dulce típico de Granada que se hace para aprovechar como base de elaboración, los mantecados y polvorones sobrantes de la Navidad. Alternan ingredientes como el cabello de ángel, la crema pastelera, las almendras troceadas y lo caracteriza la capa de azúcar glaseada y las formas que resultan de una plantilla como la granada u otras figuras de canela resultado de cernirla en la superficie. Se hace y presenta para su consumo en una fuente o lebrillo de fajalauza.

b) LAS RECETAS DE DOÑA CUARESMA

Son numerosas y variadas las recetas que hoy han llegado a nuestros días, manteniendo o enriqueciendo los platillos con ingredientes clásicos de la abstinencia, protagonista en este periodo cuaresmal. Con sus variantes, las recetas y los platos que se distribuyen por toda la geografía cristiana, obedecen a procesos de ritualización colectiva vinculada al mundo privado en lo que refiere a lo doméstico pero también a lo público y social. Hoy muchas estas costumbres gastronómicas ya se desvinculan de su sentido litúrgico, debido a la secularización de la sociedad, pero sin duda forman parte de los patrimonios gastronómicos asociados en origen a los ritos religiosos y perpetuados por la costumbre.

A continuación hacemos una selección de aquellos que se han venido transmitiendo de generación en generación y que ya hoy constituyen un rico legado patrimonial de usos, ritos y costumbres, otorgando el carácter a los mismos de patrimonio inmaterial.

Los platos fuertes, los llamados de “cuchara” son los clásicos del menú de Vigilia y conforman la dieta básica de las mesas españolas, para seguir con la repostería y los dulces, capricho conventual que se ha transmitido con fuerza con variedades regionales que hacen las delicias de las abstinencias cuaresmales.

- *Potaje de Vigilia*: Los ingredientes son bacalao desalado, garbanzos y espinacas o acelgas a los que acompañan pimentón, ajos, cebolla y aceite de oliva.
- *Buñuelos de bacalao*: Tienen forma de bolas y su base es harina, bacalao, ajo y perejil. Se fríen en aceite de oliva quedando tiernos por dentro y crujientes por fuera.
- *Pavías de bacalao*: Bacalao desalado bien frito en trozos grandes o pavías.
- *Patatas con bacalao*: Su carácter nutricional y proteínico lo ha hecho idóneo para ser consumido como plato único. Patatas, huevo duro y bacalao, laurel, perejil, ajo, azafrán y aceite de oliva son sus ingredientes básicos.
- *Remojón*: Propio de Andalucía oriental se trata de una ensalada que mezcla el bacalao desalado con naranja, cebolla y aceitunas negras regadas con aceite de oliva.
- *Roscas fritas*: Con variantes en todo el territorio nacional, los roscos fritos son junto con las torrijas y los pestiños los dulces más destacados en la Cuaresma y Semana Santa. La masa de harina con ralladura de limón, azúcar, leche y huevos adquiere forma circular enrroscada que se fríe en aceite y se rebozan con azúcar y canela.

- *Torrijas*: Asociadas al uso de pan sobrante y asentado, sus ingredientes básicos son pan, huevo, leche, vino, azúcar, canela y aceite de oliva. Tienen procedencia romana y se asoció durante mucho tiempo a la alimentación de las parturientas, pero es manjar sencillo y popularizado como repostería de la Semana Santa.
- *Pestiños*: Masa frita hecha de harina, aceite y aguardiente o vino, todo muy especiado con anís, matalahuga, clavo, laurel, canela, que se corta en lámina cuadrada y adquiriendo una forma peculiar como resultado de doblar las esquinas hacia el centro formando una especie de cilindro. Muy característicos de Andalucía, hay variantes en diferentes zonas con denominaciones como *borrachuelos*, *hojuelas manchegas*...
- *Buñuelos de viento*: de tradición morisca, fueron adoptados por la etnia gitana como platillo dulce típico de la Semana Santa. Tiene forma de bola y al freír la masa puede duplicar su volumen. Está muy extendido como postre y los ingredientes básicos son harina, azúcar, huevos, mantequilla, levadura, ralladura de limón, pizca de sal, vino blanco y aceite de oliva.
- *Leche frita*: Masa de leche y harina, azucarada y aromatizada con canela y cáscara de limón que se fríe y espolvorea con azúcar y canela en polvo. Es un postre cuaresmal muy típico de Castilla-León pero extendido en toda España.
- *Marañuelas*: Galletas especiales por su forma entrecruzada y de procedencia Asturiana.
- *Arnadí*: Dulce valenciano arraigado en Xátiva y Gandía muy característico por sus ingredientes a base de calabaza, almendra y azúcar, que habla de su tradición andalusí, pero muy consumido en Cuaresma y Semana Santa, por lo que también se conoce como Calabaza Santa.
- *Borrachuelos*: Empanadilla dulce similar en su pasta a los pestiños pero sumergidos en vino, lo que los hace borrachos, y pueden tener un relleno de cabello de ángel, crema o boniato. Una vez fritas las empanadillas se espolvorean con una mezcla de azúcar y canela.
- *Flores manchegas*: Muy extendidas en Castilla y Extremadura, son masa en forma de flor frita y crujiente emborrizada en azúcar. También se asocian a postre de Carnaval.
- *Panquemao o Toña*: Postre similar a las monas de Pascua pero sin huevo; son típicos del Levante sobre todo Valencia y Murcia.

c) LAS RECETAS DE PASCUA DE RESURRECCIÓN

Son muchos los lugares del mundo cristiano en que las tradiciones gastronómicas de la Pascua son comunes, si bien con peculiaridades en cada uno de los territorios en que se celebra. Los dulces son los protagonistas, pero también

el cordero, alimento ritual de Pascua por excelencia, heredado de la tradición de la Pascua hebrea (Éxodo 12, 3-12); en la creencia cristiana el Cordero Pascual prefigura simbólicamente a Cristo como Cordero de Dios y redentor del mundo. El cordero se prepara de diversas maneras: asado, guiso, estofado, braseado..., en el entorno casero familiar o en el campo al aire libre como celebración festiva de resurrección y saludo a la primavera ya instalada en el calendario en estas fechas.

- *Hornazo*: Supone un retorno a los productos prohibidos por la abstinencia como son los derivados cárnicos. Se trata de una empanadilla rellena con embutido y huevo duro. Castilla la extiende por sus territorios haciendo alcanzar al resto del país.
- *Monas*: Asociadas a tierras del Mediterráneo, son bollos con un huevo duro coronando una rejilla de masa. Son muy comunes en Murcia, Cataluña, Aragón, Valencia y Castilla la Mancha, así como otras regiones en las que se introducen variantes. Hay costumbres asociadas como compartirla en familia o con amigos y estrellar el huevo en la frente de manera inesperada, añadiendo a la misma un tratamiento lúdico. También se asocia la costumbre en determinados lugares que sea el padrino el que regale la mona al ahijado/a con tantos huevos como años tiene el niño/a, estableciendo el límite en doce huevos, edad en la que ya se pasa de la niñez a la pubertad. También destacan las llamadas *monas de Pascua*, que adquieren el carácter de escultura realizada en chocolate, siendo desde los años 1950 el maestro Antoni Escribá quien revolucionó este saber chocolatero asociado a las dulces producciones escultóricas propias de la Pascua.
- *Huevos de Pascua*: En origen y durante varios siglos, tanto el consumo del huevo como el de los productos lácteos estuvo prohibido por el precepto de la abstinencia de la Cuaresma, para ello se cocían y se les aplicaba una capa de pintura o cera, procediendo con el tiempo a su decoración. Desde mediados del siglo XX se han extendido los huevos de chocolate, con gran difusión en Cataluña y Valencia aunque cada día se amplía más en todo el territorio nacional.

d) UN MENÚ DE VIERNES SANTO EN UN LUGAR DE ESPAÑA...

Son tantos los platos que han ido enriqueciendo la cocina de la Semana Santa, que cada ciudad, pueblo o rincón de la variada geografía española manifiesta de manera particular la tradición gastronómica heredada en unos casos, fusionada, mejorada y ampliada o innovada en otros. Podríamos, en función de numerosas variables, confeccionar menús con los ingredientes básicos: bacalao, legumbres, verduras... platos con nombres y sabores peculiares, de norte a sur y de este a oeste. No hay lugar para un desarrollo más profundo en este capítulo,

pero sí una propuesta que se basa en experiencias de vida, de reunión familiar en torno a los fuegos y pucheros de Cuaresma, en el que el ayuno del Viernes Santo dio paso a una manifestación cultural que se perpetúa en memoria de los que ya no están, y ello por generaciones.

Figura 8
Menú de Viernes Santo o de Vigilia tradicional, típico de Granada

PRIMER PLATO DE CUCHARA POTAJE DE VIGILIA		ENTREPLATO REMOJÓN GRANAÍNO	
			
INGREDIENTES	ELABORACIÓN	INGREDIENTES	ELABORACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> -Garbanzos secos (300gr) -Espinacas / acelgas (300gr) -Bacalao seco desalado limpio de piel y fileteado/desmigado (300gr). -Dientes de Ajo -Hojas de laurel -1 Cebollas -1 Pimiento verde -2 Tomates maduros -Majado de pan frito con ajo y pimentón, azafrán, pizca de comino, con chorreón de aceite de oliva virgen extra -2 Huevos duros (opcionales según la costumbre y las zonas) 	<p>Los garbanzos se ponen en remojo la noche anterior con agua tibia y poco de sal. En una olla se echan junto a la cebolla y un ajo, laurel y se pone a cocer. Se mezclan todos los ingredientes base (garbanzos, bacalao, espinacas o acelgas con el majado de pan frito, ajos y especias) y se deja cocer ahñadiendo caldo, rectificando de sal y sirviendo con el huevo duro picado o prescindiendo de él.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Bacalao desalado en migas o fileteado -Narajias agrídulces -Cebolleta -Aceitunas negras -Aceite de oliva virgen extra 	<p>Sobre los trozos de bacalao desalado, se colocan los ingredientes preparados en rodajas (cebolla y naranja). Se sirve en una fuente y se añaden aceitunas negras y aliño con abundante aceite de oliva. No hay que salar ni agregarle vinagre.</p>
SEGUNDO PLATO DE TENEDOR BACALAO CON TOMATE		POSTRE TORRIJAS DE LECHE	
			
INGREDIENTES	ELABORACIÓN	INGREDIENTES	ELABORACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> -Bacalao desalado y preparado en filetes -Harina -Aceite de Oliva virgen extra -Tomate frito casero 	<p>Una vez desalados y limpios y bien secos los filetes de bacalao se enharinan y se frien en aceite muy caliente. Han de estar tiernos por dentro y esponjosos y crujientes y dorados por fuera. Se terminan de cocinar sumergiéndolos en tomate frito casero y se sirve muy caliente.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Rodajas de pan casero asentado del día anterior (pan en barra) -Leche (medio litro) -Canela en rama -Vaina de vainilla -Cáscara de medio limón -Huevo (2) -Aceite de oliva virgen extra -Azúcar blanquilla -Canela en polvo 	<p>Se empanan las rebanadas de pan casero y asentado del día anterior en leche templada, previamente llevada a punto de ebullición, momento en que se añaden los aromatizadores: canela en rama, vainilla y ralladura d limón. Todo se deja reposar para impregnar bien los aromas y sabores. Una vez que la leche está tibia, se sumergen las rodajas de pan en esta mezcla y bien caladas pero sin que lloren leche, se rebozan en huevo y se frien con el aceite de oliva bien caliente. Una vez escurridas para eliminar el aceite sobrante, se rebozan en una capa de azúcar mezclada previamente con canela. Se dejan enfriar para que todos los ingredientes bien fusionados hagan su labor...</p>

Fuente: Elaboración propia

Un ritual que acompaña los recuerdos de las familias y se traslada año a año con mínimos variantes: compra de productos e ingredientes en el mercado, convocatoria familiar para la celebración gastronómica del Viernes Santo —que más que día de penitencia se convierte en día de celebración—, bullicio en la cocina en torno a las ollas que preparan a fuego lento un menú que remitirá a recuerdos de infancia y trasladará a las muchas anécdotas de vida familiar, aromas que se impregnan en una memoria de tiempos compartidos, degustación de un menú elaborado caseramente con la consciencia de la transmisión de un patrimonio familiar que se hace de todos...

Por ello, la propuesta, que podría tener decenas de variantes, se basa en la propia experiencia, y sirve de sugerencia. Variantes de platillos granadinos pueden encontrarse en recetarios diversos como el de Antonio Díaz Lafuente (2002). Consta de un plato fuerte “de cuchara” con los tres protagonistas cuaresmeros: leguminosas, vegetales y pescado. Le siguen acompañamientos que suavizan la espesura de un buen potaje por medio de una ensalada que salpica notas saladas entre la refrescante y agridulce fruta, para terminar con uno de los postres estrella de la repostería cuaresmal conventual más propia del goce de la resurrección que del duelo por la muerte de Cristo.

Prontuario de gastronomías cuaresmales viajeras: un Patrimonio Cultural Inmaterial esparcido por el mundo

La gastronomía típica de la Semana Santa lleva desde el inicio de los tiempos aparejadas formas de expresión que han perpetuado recetas con interpretaciones plurales condicionadas por el entorno en que se desarrollan, pero también son producto de la función social que ha marcado el desarrollo culinario en los diferentes territorios donde ha prosperado la cultura cristiana. La alimentación cumple una función propiamente social; los alimentos son portadores de significados y están cargados de imaginario como apunta Fischler (1995, p. 79).

El caso mexicano y otras delicias cuaresmales y pascuales de Hispanoamérica

Las prácticas alimentarias desarrolladas en el mundo cristiano occidental, fueron difundidas desde que España conquistara los numerosos territorios americanos. La cocina con su carácter dinámico y adaptativo, procuró durante el periodo colonial una diversidad y fusión que incrementó los platillos elaborados a ambos lados del Atlántico, produciendo un sincretismo que implicó un enriquecimiento de las gastronomías propias de la Cuaresma europea. Producto de todo

ello hemos asistido en el transcurso de los tiempos, al asentamiento de prácticas alimenticias relacionadas al hecho religioso fusionadas con las realidades culturales de los espacios de asentamiento, y en las que se han convertido en tradiciones alimentarias que se han perpetuado en las costumbres familiares privadas pero también en las compartidas conjuntamente con la comunidad.

Antes de contactar con el Viejo Mundo estos territorios americanos tenían una riqueza de ingredientes y productos desarrollados en las culturas prehispánicas que han llegado a nuestros días en forma sincrética, cuando combinaron y fusionaron con los traídos de otras latitudes. Todo ello ha influido en que al hablar de una dieta gastronómica asociada a la liturgia religiosa cristiana, haya dado como resultado variedades regionales producto de un largo proceso de adaptación, ampliación y fusión cultural que se ha visto reflejada en las tradiciones culinarias de Cuaresma y Pascua, y que ha contribuido a enriquecer con los elementos autóctonos, las recetas propias del periodo cuaresmal, a pesar de las limitaciones impuestas por la abstinencia. El mestizaje culinario cuaresmal es una realidad, al igual que lo es el factor geográfico, que por su amplitud territorial, ha influido en la utilización de unos ingredientes determinados que han procurado multitud de variables en la manera de ejecutar platillos básicos, adquiriendo cada uno de ellos un desarrollo y marca de identidad de los diversos pueblos americanos.

El sólo hecho de referir a México como un caso específico, y en el que centrar nuestra atención culinaria, se justifica por su riqueza en la expresión social y cultural que se ha producido en su devenir histórico y que ha tenido como reconocimiento el elevar a su gastronomía, por parte de la Unesco, a Patrimonio Inmaterial de la Humanidad desde 2010. Son numerosas sus etnias, lenguas y culturas, por lo tanto un espacio pluricultural que ha posibilitado productos que condicionarán las recetas cuaresmales impuestas en época colonial, a su vez, fusionadas con otras muchas culturas viajeras que han permitido el enriquecimiento y la fusión gastronómica de mano de españoles a los que se sumaron orientales, africanos, europeos y otros americanos que fueron aterrizando en este vasto e impresionante territorio que es México, y en el que persiste la idea de afianzamiento de una identidad arraigada en el tiempo y el espacio, pues su grandeza culinaria estriba en diferencias y caracterizaciones que la distinguen, en sus ingredientes, en sus modos de hacer, en sus utensilios y en sus costumbres.

En el caso que nos ocupa, la comida resultado de las abstinencias cuaresmales, sufrió también de influencias significativas de unos grupos religiosos que establecidos con intención evangelizadora, propiciaron recetas diferenciadas y distintivas respecto a las normas de origen litúrgico, conformando toda una suer-

te de quehaceres que aumentaron los platillos de base. Los conventos masculinos y femeninos contribuyeron a la difusión y desarrollo de una gastronomía no por restrictiva, falta de riqueza. A los cambios que sufrieron las cocinas prehispánicas, se incorporarían cambios tecnológicos que ampliarían los repertorios, pero también aspectos como el tratamiento de los ingredientes posibilitando con ello una incorporación de nuevos sabores e ingredientes que luego se verían reflejados en la manera de conformar panadería, dulcería y chocolatería, tan destacada en las festividades religiosas de Cuaresma y Pascua.

Es conocido el hecho de que en espacios conventuales de la ciudad de Puebla las prácticas alimenticias femeninas establecían rigurosos ayunos durante todo el año que se endurecían en periodo cuaresmal; quebrantar un ayuno por glotonería era considerado pecado mortal (Loreto López, 1997, p. 497)

Sin embargo, durante los días de Cuaresma y Semana Santa la gastronomía mexicana se adecua a las normas de la Iglesia Católica; la mayoría de la sociedad acostumbra comer ciertos platillos que, aunque en la actualidad ya no son exclusivos de la celebración porque pueden encontrarse a lo largo de todo el año, son muy típicos y diversos (Iturriaga, 2013).

En los primeros años de la Conquista los indígenas consumían platillos tradicionales, pero debido a la evangelización las prácticas alimenticias cambiaron en correspondencia a las exigencias religiosas y la comida se adaptó a la vigilia, lo que redundó en su enriquecimiento. El ayuno y la abstinencia se volvieron obligatorios. A los indígenas en realidad estas limitaciones culinarias no les perjudicaron, ya que en esta sociedad eran comunes estas formas de proceder.

Actualmente la cocina popular mexicana durante esta celebración se elabora de manera asequible y sencilla con ingredientes tradicionales e identitarios: tortillas de maíz variado, huitlacoche, distintos chiles, moles, ejotes, nopales, frijoles, habas, lentejas, garbanzos, mariscos y pescados frescos y secos: camarones, charales, sardinas, atún... Algunos de los guisados típicos en esta época son los *romeritos con tortitas de camarón seco y mole* (que no ha de confundirse con la planta del romero), y cuyos ingredientes son los básicos que le dan título más el nopal, la papa y el camarón molido, muy extendido su consumo en los puestos callejeros en torno a las iglesias donde se llevan a cabo los viacrucis y oficios religiosos del Viernes Santo. Junto a este platillo son típicos otros muchos como ensalada de nopales; caldo de habas con hierbabuena; frijoles de la olla con epazote; quesadillas de queso, flor de calabaza, hongos; chiles poblanos rellenos de queso; charales capeados; pescado empapelado o a la veracruzana; tacos de pescado; tortitas de papa; ejotes con huevo; coliflor

capeada en salsa de tomate, y una variedad de mariscos con diversas preparaciones; el pico de gallo, preparado con jitomate, cebolla y chile. Con estos ingredientes se elaboran también las entomatadas, las sopas de frijol y de tortilla de maíz.

Por último destacar la tradicional *capirotada*, elaborada en periodo de vigilia como plato cuaresmal en modo de postre con base de pan o bolillo, queso, piloncillo, pasas, cacahuete y especias como el clavo, la canela, la pimienta y ralladura de limón. En los diferentes estados de la República mexicana se preserva la comida tradicional regional propia alrededor de esta celebración religiosa, misma que aportó una serie de ingredientes cotidianos protagonistas de la propia tradición prehispánica (Novo, 1967).

Figura 9
Romeritos. Platillo esencial del Viernes Santo en México y *Capirotada* de herencia española y desarrollada en periodo novohispano



Elaboración propia

El resto de países hispanoamericanos comparten muchas de las bases gastronómicas así como el mestizaje de una dieta cuaresmal como vemos limitada de ingredientes básicos, así en Ecuador, platillos como la sopa *fanescas* con cereal, vegetales y bacalao salado, y que en su origen prehispánico guarda también leyendas en torno a su simbología como prototipo de plato evangelizador, al incorporar doce granos que representan a los doce apóstoles y a las tribus de Israel, mientras el bacalao simboliza a Jesucristo; es por tanto producto de una hibridación cultural gastronómica que tiene variantes en cada uno de los lugares en los que se cocina.

En Perú además del conocido *ceviche* cuya maceración de pescados se hace en limón, y ha sido diseminado por todos los países hispanoamericanos, se suma la *malarrabia* con plátano maduro, queso de cabra, cebolla, ají y semillas de achio-*te* y el *colao peruano* como dulce con frijoles negros, ajonjolí, azúcar, clavo y leche.

En Argentina son comunes las *empanadas de vigilia*, con relleno de atún o espinacas, el bacalao en guiso y los huevos de Pascua, costumbre compartida en numerosos países del orbe cristiano; gastronomías comunes con su vecino Uruguay.

Panamá extiende la costumbre de la *chipa* como torta de maíz que también lo puede ser de mandioca con queso.

En Colombia el pescado es el protagonista en las fechas de la Semana Santa; destacan platillos como la *sopa cuchuco*, el sancocho de pescado, pusandao de bagre (pescado), guiso de hicoteta (tortuga pequeña), chicha de maíz y el dulce *mongo mongo* de diversas frutas como plátano maduro, mango, mamey y papaya con especias de olor.

La tradición en Bolivia pasa por recordar en Semana Santa la Cena de Jesús con los doce Apóstoles, de ahí que haya costumbre de cocinar y comer doce platillos, entre los muchos destacamos algunos de ellos: sopa de papa pica, sopa de escariote, pejerrey, ají bacalao, nogada de bacalao, arroz con leche entre otros de los doce platos y acompañados con un vino dulce como símbolo de la sangre de Cristo.

En Costa Rica las empanadillas con miel de chiverre son la delicia de la celebración Pascual.

Cada día con su arraigo religioso más alejado respecto a la tradición y la costumbre, los países hispanos sucumben a la secularización de la sociedad respecto al pasado, aspecto que ha influido en la mayor relajación de costumbres; no obstante se resiste culturalmente manteniendo en la mayor parte de la población, una gastronomía como patrimonio que hace frente a los nuevos tiempos.

Figura 10
Platillos típicos de la Cuaresma, Semana Santa
y Pascua en el mundo hispanoamericano



Elaboración propia.

La cocina cuaresmal en un mundo cristiano diverso: las ortodoxas Rusia y Grecia

Se pueden contabilizar unos doscientos millones de cristianos ortodoxos esparcidos por el mundo; a diferencia de los católicos que celebran la Pascua según el calendario Gregoriano, los ortodoxos se rigen por el calendario Juliano, de ahí la no coincidencia de las fechas en la conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. De las culturas ortodoxas cristianas, Rusia ofrece peculiaridades gastronómicas que se adecuan a un calendario diferente de la celebración de la Cuaresma del resto de cristianos pertenecientes a las iglesias católica romana y evangélica.

Los dos ciclos en los que se divide la movilidad de la celebración de la Cuaresma y la Pascua son precedidos por la Máslenitsa, última semana que antecede a la Cuaresma y equivalente de Carnaval, en la que se celebra el inicio de primavera y coincidente con el equinoccio, y en la que un plato típico son los *blinis* con huevas de salmón o la tarta de hojuelas como maravillas gastronómicas de este periodo; la Máslenitsa con sus excesos será seguida de la estricta vigilia cuaresmal. Pasados estos días hay un rito conocido como Domingo del Perdón simbólico para reconciliación de la comunidad, a partir del cual comienza la Cuaresma cuyas normas son más estrictas y restrictivas que las impuestas a la comunidad católica, ya que la alimentación es prácticamente vegetariana quedando fuera de la dieta no sólo la carne y sus derivados sino también los lácteos durante todo el periodo cuaresmal. Este control estricto de la dieta se agudiza el Gran Viernes, día de muerte de Cristo, motivo por el que el ayuno es el protagonista con una vigilia muy severa.

De hecho en la Rusia antigua casi doscientos días al año guardaban precepto de abstinencia, por lo que ingredientes como las hortalizas, de gran desarrollo en Rusia, o los hongos, también conocidos como “carne del bosque”, han tenido mucha presencia en la gastronomía cuaresmal. Estos últimos servidos calientes con cebolla y fríos con rábano silvestre, coles y en empanadas, o en otras ocasiones se salaban y cocían, se freían, asaban o estofaban, constituyendo “plato sustancioso tanto en el térem principesco como en la cabaña del campesino” (Gutzait, 2015, p. 153).

La gran fiesta del gozo de resurrección alcanza al jolgorio compartido, en el que los cristianos practicantes saludan a todo aquel que encuentran: ¡Cristo ha resucitado! A lo que se responde ¡Sí que ha resucitado! Procediendo a realizar el ceremonial de los tres besos pascuales regalándose o intercambiando huevos colorados de Pascua. Éstos, en la víspera de Pascua son tintados, en reunión familiar

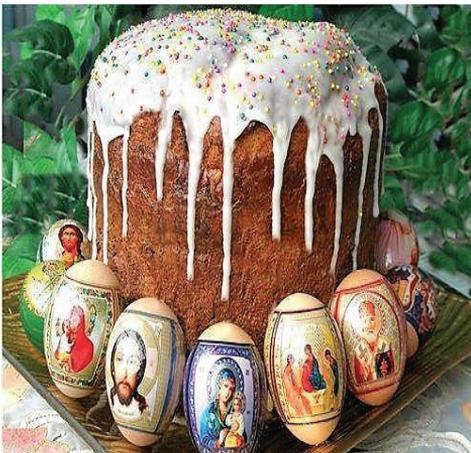
en torno a la mesa, tradición que hacía imprimir a cada miembro la creatividad sobre la cáscara. El procedimiento más arraigado a la costumbre era teñirlos con cáscara de cebolla que al llevar a ebullición en agua hace adquirir a ésta color rojo oscuro, simbolismo presente como sangre de Cristo.

Como dulce típico del jolgorio pascual destacan los *kulich* rusos, con ingredientes como harina, leche, huevos, mantequilla, pasas, azafrán, cardamomo, nuez moscada y un poco de vodka; una vez hechos y antes de ser consumidos, pasarán a ser bendecidos por el sacerdote, formando así parte de toda la serie de rituales festivos que caracterizan la Pascua en este territorio ortodoxo por excelencia.

Otro de los alimentos es el denominado *pasja*, pan de requesón, con crema agria, corteza de limón, almendras y pasas. Tiene forma de pirámide triangular y suele decorarse con la cruz ortodoxa y las letras XB símbolo de Jesús Resucitado.

A esta gastronomía se asocia una bebida, el llamado vino eclesiástico o *Ca-hors* que con el tiempo fue sustituyendo a la bebida especial parecida a la cerveza llamada Kvas.

Figuras 11 y 12
Kulich y Pasja dulces típicos de Pascua en Rusia



Fuente: <https://goo.gl/UTzLHi>

En periodos antiguos y aún en entornos familiares tradicionales la Pascua es el gran momento de celebración gastronómica, por lo que los manjares de celebración destacaban y lo hacen aún hoy, por su abundancia y variedad, llegando a ser 48 los platos diferentes de una mesa de Pascua correspondientes a los días

de abstinencia cuaresmal. Entre ellos estofados de cordero y ternera asada, lechones rellenos de nueces y asados al horno, jamón, embutidos y quesos, entremeses vegetales y de legumbres en crudo y cocidos, carnes y pescados en gelatina, ganso asado con enebro, caviar y bebidas con miel condimentadas, son algunos de los manjares presentes en las mesas rusas junto con los pasja y kulich comentados. De hecho durante la Pascua de Resurrección la mesa opulenta quedaba puesta por una semana completa durante la cual “los cristianos misericordiosos agasajaban a los pobre, cuidaban de los enfermos y desvalidos” (Gutzait, 2015, p. 207) Muchas de estas tradiciones se han conservado y se siguen transmitiendo en el entorno comunitario.

Hoy día al bullicio festivo pascual pasa por llenar las calles de gente, y las ciudades adornan con los famosos, cromáticos y gigantescos huevos de Pascua, de temáticas orientalizantes y símbolos ortodoxos rusos, llenando los entornos urbanos de casetas de comida y productos artesanales propios de la celebración religiosa, contagiando el ambiente y decoración en plazas, calles y comercios.

Durante la época soviética la festividad religiosa y la práctica asociada estuvo prohibida, no obstante se mantuvo a pesar de la presión represiva y muchas de las liturgias se celebraban en clandestinidad habiendo pervivido en el tiempo; la gastronomía asociada y el resto de tradiciones se mantienen aunque cada día menos relacionadas con el hecho religioso. Para los rusos posiblemente sea la Pascua una de sus festividades más importantes y por ello mantenedora de sus patrimonios inmateriales más significativos.

En Grecia el rito litúrgico ortodoxo se desarrolla durante dos semanas, una en la que prevalece el ayuno y el luto que es la conocida como Semana Grande, y otra caracterizada por la nota más alegre, protagonizada por el júbilo de la Pascua de Resurrección. Este tiempo litúrgico lleva aparejado el cumplimiento de costumbres, que tan estricto como en Rusia, implica un ayuno y abstinencia extremo, muy tomado en serio por la inmensa mayoría de los creyentes. De hecho la abstinencia que no sólo prohíbe el consumo de carne y derivados, incorpora históricamente los lácteos y huevos; ello implica una limpieza purificadora del organismo que lleva aparejadas algunas de las festividades significativas como es el denominado el *Katheri Deftera* o Lunes de limpieza, con reuniones familiares en torno a los alimentos que supone un punto de arranque a la Cuaresma. De las costumbres, ya muchas no mantenidas, lo generalizado es ayunar y abstenerse el periodo correspondiente a la Semana Santa, última de Cuaresma, sobre todo en Viernes Santo y en la que se consume preferentemente verdura, legumbres y pescado, no tan extendido. A la práctica litúrgica severa, seguirá la Pascua con platos

típicos para el Domingo de Resurrección, donde el ambiente familiar de reunión para celebrar y degustar la ruptura de la abstinencia, da como platos preferentes la sopa de cordero y casquería llamada *Magiritsa*, que se sirve caliente y acompañada del *Tsoureki*, un pan pascual cubierto de sésamo, y que en cada casa familiar y en cada espacio de la geografía griega se realiza con sus propias variantes; el cordero asado es compartido como gran manjar y los huevos, que tiñen sus cáscaras de rojo como recuerdo de la sangre de Cristo, son las manifestaciones alimenticias más destacadas. Para esta ocasión las cocinas de los entornos familiares viven el ajetreo de la preparación de los alimentos que celebrarán el retorno a la gastronomía no restrictiva.

Figura 13
Huevos de Pascua en el mundo ortodoxo cristiano



Fuente: <https://goo.gl/zuEC2T>

Un entorno exótico para retomar las costumbres cristianas gastronómicas nos habla de espacios de dominio hispano como el caso de Filipinas, que presenta hibridaciones entre las costumbres gastronómicas indígenas y las influencias asiáticas.

Europa en Cuaresma y Pascua: sus tradiciones gastronómicas

Comparten los países europeos una cultura gastronómica de Semana Santa que al igual que el resto del mundo cristiano, está protagonizada por la abstinencia de la carne, dando un protagonismo al pescado, los vegetales y quizás lo más extendido: los dulces y la repostería. Del *Osterlamm* alemán a los *Simmel cake*

británico hasta pasar por la bollería más extendida en casi todos los países como son los panes de Pascua y los dulces huevos de Pascua. Todo son delicias gastronómicas que nos hablan de ingredientes compartidos pero con los que cada receta y forma adquirida en su elaboración y presentación adquiere sus propios rasgos de identificación. Aquí mostramos algunos de los platos y dulces más significativos de una selección de espacios europeos en los que se mantienen las costumbres y se convierten en patrimonios culturales dignos de salvaguarda. La siguiente tabla ejemplifica lo expuesto:

Figura 14
Platos y repostería europea en tiempos de Cuaresma y Pascua

	<p>En Alemania es clásico el denominado <i>Osterlamm</i>, un cordero de dulce típico de la Pascua cocido en un molde antiguamente de arcilla.</p>
	<p>En Portugal el <i>Folar de Páscoa</i>, pan dulce hecho con harina, huevos, agua y sal que los padrinos regalan a los ahijados en Pascua de Resurrección.</p>
	<p>En Chequia es característico el <i>Trdelník</i> cuya tradición da protagonismo a comerlo en la calle y a adquirirlo en puestos callejeros y mercados. Un pincho de madera en el que se enrolla una masa asada al fuego que una vez cocido se espolvorea con canela. No sólo es típico de Semana Santa sino que su popularidad lo asocia a diferentes festividades checas y eslovacas.</p>
	<p>En Holanda el <i>Paasstol</i>: un pan dulce con frutas desecadas y pasta de almendra típico de la Pascua.</p>

	<p><i>Hot Cross Buns</i> - Panecillos de Viernes Santo. Tradicionales de la repostería británica, se caracterizan por tener una cruz y prepararlos y comerlos en viernes santo. Su característica es su aroma y sabor a base de especias como la canela, la nuez moscada y las pasas.</p>
	<p>Otro de los dulces británicos característicos de la Pascua de Resurrección es el denominado <i>Simnel cake</i>; de mazapán y fruta confitada, está adornada con once bolas que representa a los apóstoles, Judas, no entra de ahí su número.</p>
	<p>En Italia la “Pasquetta” alcanza como recompensa al esfuerzo del ayuno una vez pasada la Semana Santa, sustentando una tradición del catolicismo y permitiendo entrar en el menú trece platos en el almuerzo, en una mesa en la que se congregan las familias durante cinco horas para resarcirse del pesado ayuno y la restrictiva abstinencia.</p> <p>Italia: <i>Pan de Pascua</i> al que las leyendas lo ubican en el siglo V en Pavia como ofrenda de paz. Muy similar a la mona de Pascua del levante español.</p>
	<p>Italia: <i>Casatiello Napoletano</i>. Se trata de una torta rústica típica del lunes de Pascua cuya forma recuerda a la corona de espinas de Cristo y tiene su origen en el siglo XVII y cuyos ingredientes rompen con la dieta de ayuno anterior: Se trata de una masa de pan con levadura, cubierto con queso, salami, manteca de cerdo y huevos.</p>

Elaboración propia.

Las costumbres relacionadas con la gastronomía de la Pascua de Resurrección

El interés del culmen cuaresmal lleva al mundo cristiano a la celebración de la Pascua de Resurrección. Muchos lugares del mundo celebran este momento, con una profundidad de gozo espiritual si es movido por la religiosidad, que se torna en jolgorio festivo y participativo, heredado y compartido en el interior

de los hogares o en los espacios públicos en los que se desarrolla la festividad. El mantenimiento de costumbres que han llegado a lo largo del tiempo a través de generaciones hace que se conviertan muchas de sus manifestaciones en patrimonios compartidos.

El Domingo de Pascua, el Papa desde el balcón central de la Basílica Vaticana celebra con su bendición a la ciudad de Roma y a todo el mundo *Urbi et Orbi* por medio de un mensaje para celebrar la antigua fiesta de la Pascua en conmemoración de la liberación esclavista del pueblo judío pero sobre todo para celebrar la resurrección de Jesucristo.

Este acto lleva a costumbres relacionadas con la tradición gastronómica como la “Bendición de los Alimentos” tanto en las iglesias Latina como Ortodoxa, en la que los alimentos prohibidos en periodo cuaresmal se bendicen por el sacerdote antes de ser comidos en los menús del día de Pascua; entre otros la carne, los huevos, la mantequilla, el queso, éstos últimos como ya comentamos, dentro del marco de alimentos prohibidos para la abstinencia durante muchos siglos. Hay creencias populares que extendieron la idea de que si éstos se comían antes de la bendición sus consumidores serían castigados instantáneamente por Dios (Aciprensa).

Los cristianos ortodoxos de Rusia y Ucrania preparan cestas con una vela y alimentos que van a ser bendecidos y que están cargados de símbolos. Muchas de estas costumbres son anteriores al cristianismo y posteriormente adaptadas a la liturgia, pero sin duda en ella se continúa el homenaje a la naturaleza y a la primavera, coincidente con la conmemoración de resurrección de Cristo.

Otra de las costumbres ya iniciada desde la Edad Media nos remite a los famosos y comentados “Huevos de Pascua”, cuya tradición remonta entre los siglos IX y XVIII en Alemania, donde hubo un gran desarrollo de esta tradición debido a que la iglesia prohibió su consumo por ser un producto equivalente a la carne. Debido a la superabundancia de huevos durante los siglos en que la prohibición de su consumo hubiera llevado a los problemas de conservación, se inició la costumbre de cocerlos y con ello la de pintar la cáscara con la idea de diferenciarlos de los huevos frescos y así poder consumirlos en la Pascua. El huevo como símbolo de resurrección y vida nueva, es un aspecto que remite a la estación primaveral en la que se celebra la Pascua, y presenta variantes en los diferentes espacios de la geografía del cristianismo. Se asocia a ellos la costumbre de regalarlos el día de Pascua, tradición que viene de lejos, remontándose según algunas fuentes al siglo IV. La costumbre de decorarlos por medio del teñido de la cáscara, que desde los

inicios se cubría con cera para su conservación, ha llegado con fuerza al presente, caracterizándose por la pintura sobre la superficie con diversos motivos ornamentales de carácter geométrico, floral y figurativo, a lo que se añaden plantillas y pegatinas de alegres colores para decorarlos como tradición familiar frente a las nuevas costumbres de adquirirlos ya decorados en comercios especializados. También esta costumbre ha sufrido modificaciones habiendo adquirido mayor presencia los de chocolate y asociándose a los huevos de Pascua, los conejos de Pascua, producto de pastelería que simboliza desde los orígenes la fertilidad y renovación. Se elaboran de azúcar o chocolate. Están muy extendidos como manifestación cultural de la Pascua por Europa con sus variantes en cada espacio.

En Estados Unidos, la comunidad cristiana celebra al aire libre sus tradiciones pascuales, de manera que ha quedado instituido entre las familias lo que se conoce como *Easter Egg Hunt* o la caza del huevo de Pascua, en el que escondidos entre la naturaleza son los más pequeños los que participan en la localización de los huevos de chocolate. Esta tradición se extendió desde el mundo anglosajón y cada día participan más personas de su carácter lúdico festivo.

Una costumbre ortodoxa relacionada con los huevos de Pascua y asociada a lo lúdico en lugares como Grecia es el llamado *Tsougrisma*, juego tradicional consistente en hacer chocar, por parte de dos participantes, huevos que se tintan en rojo con anagramas crísticos, y gana quien hace que el huevo no se rompa, procediendo nuevamente chocando contra el huevo que porta otra persona y así sucesivamente. El ganador se asegura de esta manera buena suerte para el resto del año.

Recursos para una didáctica del Patrimonio Cultural Inmaterial gastronómico de la Semana Santa en España

Centramos la atención en bienes caracterizados por su carácter inmaterial, herencia de nuestros ancestros, con una fuerte carga simbólica e identitaria que demandan conservación y protección con una intención: ser legados a las generaciones futuras. Por ello hacer un planteamiento de Educación Patrimonial aproximando a todos, niños en edad escolar, adultos, mayores, poblaciones pertenecientes a diversas culturas, género, edad... y que participan de las festividades y sus manifestaciones inmateriales asociadas, requiere un fin que consiste en las transmisión de contenidos que van a favorecer su conocimiento, la sensibilización, el disfrute y la conservación de los mismos (Hernández, 2016). La gastronomía de la

Semana Santa, de la Cuaresma, del Carnaval previo, de la Pascua de Resurrección, conforma una riqueza variopinta de manifestaciones dignas de tal enfoque.

Por ello en este punto vamos a desarrollar brevemente algunos aspectos que bien como punto de partida para la sensibilización sobre su salvaguarda, bien para reflexionar sobre las actuaciones de instituciones en su labor de registro de manifestaciones, o tradiciones asociadas a la cultura popular, sirvan como propuesta para trabajar en la línea de una didáctica sobre la gastronomía cuaresmal como patrimonio inmaterial.

Un punto de partida: conocer la legislación que ampara las tradiciones gastronómicas de la Semana Santa como Patrimonio Cultural Inmaterial

Para que la tradición gastronómica de la Semana Santa perviva a pesar de tantos cambios de mentalidad como sufre la sociedad en la dinámica veloz que la caracteriza, es necesario partir de su consideración como un patrimonio inmaterial, producto de una manifestación cultural viva arraigada en una comunidad, en el caso que nos ocupa, asociada a una religión: la cristiana, cuestión que hace que se le asocien numerosos significados de rasgos colectivos compartidos. No obstante, la Semana Santa en su conjunto, muestra diversidad de manifestaciones culturales populares que pueden o no estar asociadas a las prácticas religiosas de referencia, y en cada territorio tiene su forma de expresión. Es diversa y múltiple, pasando de su carácter de expresión de religiosidad popular a marcador de identidad pero no en exclusiva para el mundo de la práctica católica, sino para una gran parte de la comunidad en su conjunto.

Por ello es importante partir de la necesidad de un amparo legal, que contribuya al mantenimiento de las manifestaciones culturales intangibles asociadas. Legislar para conservar, investigar, catalogar, inventariar y difundir los patrimonios inmateriales es tarea de todos.

En este sentido la gastronomía constituye una de esas formas de cultura que ha sido transmitida de generación en generación en forma de usos, costumbres, ritos, ingredientes y alquimias que hablan del valor de su perpetuación, y cuya riqueza estriba no solo en la herencia recibida sino en la diversidad y en la adaptación a las nuevas circunstancias de vida de la comunidad. Todos somos responsables, independientemente de los credos religiosos, de su salvaguarda. Son muchos los elementos constitutivos de un legado que ha sido cedido popularmente desde los fogones de antaño, que abarcan un mundo particular y compar-

tido al tiempo; desde las cocinas conventuales y sus recetarios a la transmisión oral de las abuelas y madres de las familias populares han perpetuado con sus adaptaciones y añadidos, muchos de los platos y dulces asociados a la cocina de Cuaresma y Semana Santa.

Ya desde la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de París en 2003 se incidió en que una de las áreas de especial atención para dicha protección abarcaba las gastronomías; a dicho marco de acción de la UNESCO, hemos de referir el gran avance que para su salvaguardia ha supuesto en España la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la que queda recogida en el punto f) la gastronomía, las elaboraciones culinarias y alimentación, quedando además señaladas como otras de las manifestaciones relacionadas, puntos como el que precisa la salvaguarda de los actos sociales, rituales y actos festivos recogidos en el punto b) y que tienen una relación muy directa con la gastronomía. A este respecto destaca el hecho de que el 7 de abril de 2017 la Semana Santa fue declarada Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial en aplicación de la Ley de salvaguardia referida. En este sentido, dentro de la gran variedad de valores culturales que contiene la Semana Santa, la gastronomía se incluye en este nivel de protección y valorización. Los esfuerzos de la Administración, que en este caso implica una serie de acciones para la salvaguardia de los patrimonios inmateriales, son cada día más significativos, de ahí que sea interesante referir lo que se está avanzando desde el Instituto de Patrimonio Cultural de España (MECD), al llevar a cabo desde 2011 el Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, o actuaciones autonómicas para el registro de los bienes culturales inmateriales como el caso del Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía, al que vamos a dedicar el siguiente punto y en el que quedan registradas muchas de las gastronomías de la Semana Santa y fiestas relacionadas de los entornos rurales y ciudadanos andaluces.

El Atlas de Patrimonio Cultural Inmaterial del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: las recetas y las tradiciones gastronómicas andaluzas de la Semana Santa

Uno de los proyectos autonómicos que se ha ido consolidando en su trayectoria y que atiende al registro, documentación, difusión y salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, es desarrollado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico mediante el Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía. En el contexto temático que nos ocupa, consideremos que la gastronomía como una de las manifestaciones culturales más significativas de la cultura andaluza, tiene una presencia que la ciudadanía desconoce, por lo que el proyecto quiere trabajar

en pro de la puesta en valor de imágenes que contribuyen a rescatar patrimonios vulnerables, que pueden llegar a perderse, pero además revistiendo el carácter identitario por medio del cual hacer a los protagonistas que legan los patrimonios inmateriales a las generaciones del presente y del futuro, una ciudadanía que se reconozca en la valoración de tales patrimonios. De hecho, la base de datos resultante, tiene un gran alcance, al suponer un registro que puede consultarse por medio de la web y forma parte de otros proyectos de gestión como la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía.

Dentro de los numerosos bienes patrimoniales inmateriales registrados, la gastronomía de Cuaresma y Semana Santa pertenece a la categoría temática de alimentación y sistemas culinarios, aunque en su visión holística tengamos que relacionar esta especificidad gastronómica con otros ámbitos como son los rituales asociados o espacios donde se desarrolla tal manifestación cultural gastronómica y que le son inherentes. Este carácter de ampliación de registros que se lleva a cabo en las ocho provincias andaluzas en la totalidad de su amplitud territorial, conlleva una colaboración ciudadana que se visibiliza por medio de la Red de Informantes y Registradores del Patrimonio Inmaterial de Andalucía con la intención de ampliar, actualizar o enriquecer los registros existentes.

En la imagen siguiente mostramos el acceso virtual a la base de datos de dicho Atlas, y en el que se puede acceder a las manifestaciones registradas y a las fichas de catalogación de las mismas. En ellas aparecen los ítems correspondientes a Identificación, Descripción, Procedencia y Transmisión del saber con los registros: Procedencia del saber, Modo de transmisión, Fórmula de continuidad, Evolución y Fuentes de información bibliográfica y documental. Son de alcance público y desde su difusión son un magnífico recurso para familiarizarse con los ámbitos temáticos y tipologías asociadas a los alimentos y sistemas culinarios que se desarrollan en Andalucía en Carnaval, Cuaresma y Semana Santa, así como muchas de las manifestaciones culturales relacionadas con la gastronomía de Pascua de Resurrección.

La Cuaresmera

Los cuarenta días transcurridos desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección, de acuerdo con la tradición católica, están constituidos por siete viernes de cuaresma, correspondiendo cada uno de ellos a una advocación religiosa o pasaje del periodo pasional de Cristo. Cada uno de los viernes que completan las semanas cuaresmales tiene carácter penitencial, de ahí la importancia de asociar al mismo las normas de ayuno y abstinencia que marca la Iglesia y

que ha sido a lo largo de su recorrido, característica de la contención de los creyentes. Por ello la alimentación en este periodo, como hemos podido comprobar en el recorrido del texto, sufre una serie de modificaciones protagonizada por el consumo de vegetales, pescados y legumbres.

Figura 15
Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía.



The screenshot shows the website interface for the 'Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía'. At the top, there is a search bar with the text 'Buscar' and a 'P.' icon. Below the search bar is a navigation menu with items: 'Inicio', 'Conoce el Patrimonio', 'Bases de datos del patrimonio cultural', and 'Patrimonio Inmaterial de Andalucía'. The main header reads 'Patrimonio Inmaterial de Andalucía'. Below this, there are tabs for 'Presentación', 'Búsqueda', and 'Ayuda'. A search bar contains the word 'Búsqueda'. To the right of the search bar, it says 'Volver al listado | 1 Registro | 1 de 1' with navigation icons. The main content area is titled 'Identificación | Descripción | Fuentes de información'. Under 'IDENTIFICACIÓN', the following details are listed:

- Código / Código RAPI :** 1704003
- Denominación:** Elaboración de hornazos
- Ámbito Temático:** Alimentación y sistemas culinarios
- Tipologías / Actividad:** Producción de alimentos
- Actividad marco:** Viernes Santo
- Provincia:** Córdoba
- Comarca:** Subbética
- Municipio:** Priego de Córdoba

 To the right of this text is a photograph showing a group of people, including children and adults, gathered around a long table covered with a white tablecloth, preparing or eating 'hornazos'. Below the photo is the caption 'Elaboración de hornazos'. Under 'DESCRIPCIÓN', the text reads:

El hornazo constituye el dulce más significativo en el Viernes Santo de Priego de Córdoba y vinculado especialmente a la procesión de Jesús Nazareno. Su elaboración a base de harina, agua y sal, sin levadura, es muy sencilla y tradicionalmente corre a cargo de abuelas y madres que los elaboran como ofrendas para el Jesús Nazareno; así, durante la procesión del Viernes Santo de la Semana Santa de Priego de Córdoba, mayores y niños elevan sus hornazos para la bendición que tiene lugar en la Ermita del Calvario, siendo costumbre obsequiar con uno a aquéllos que vienen de fuera. Antaño se acudían a las panaderías para hornearlos o se cocían en hornos de leña de las casas. La elaboración de hornazos en Priego de Córdoba, es una tradición que tiene su origen, aproximadamente en el segundo tercio del siglo XX, aunque es a partir de los años ochenta cuando aumenta su elaboración y consumo. Son muchas las confiterías y panaderías del municipio que los elaboran para este día, pero son más los que se hacen en las casas los días vísperas al Viernes Santo. Una vez cocidos, se dejan guardados a buen recaudo en un mueble, para salvar la tentación del picoteo de los niños. Los hornazos bendecidos en el Calvario, se consumen, sin dejar sobras, junto a las pavicas de santo y pestiños, acompañados de un poco de vino de la tierra con los familiares y amigos. Son muchos los niños y niñas que cada vez más se animan a preparar sus figuritas. Las formas más comunes son el cestito con una gallinita, un...

 At the bottom right of the description, there is a 'Ver +' link. To the right of the description, there is a small image gallery with a '1 / 2' indicator and a 'Comenzar | Pa' link.

Bien culinario registrado la base de datos.

En el ejemplo seleccionado una de las manifestaciones culinarias como es la elaboración del hornazo, dulce típico del Viernes Santo vinculado a la procesión del Nazareno. <https://goo.gl/i83Xps>

Asociado a este proceso, al número siete, a los alimentos permitidos, y con un propósito de trasladar el sentido más lúdico del periodo de abstinencia cuaresmal, surge la Cuaresmera, tradición que tiene sus variantes en los distintos terri-

torios en los que se desarrolla. Muy extendida en el norte de España, sus orígenes se pueden remontar al siglo XIII en Francia, si bien las referencias españolas lo son del siglo XIV en Castilla, referida por el Arcipreste de Hita en *El libro de Buen Amor* en el que plantea la dualidad entre don Carnal y doña Cuaresma, que al vencer la segunda hace romper con la trasgresión del primero, lo que supone el dominio de la religiosidad frente al placer.

La tradición llamada la Cuaresmera refiere al calendario de Cuaresma que se colgaba en comercios de ultramarinos como anuncio de la venta del bacalao en salazón y en las ventanas de las casas. Se trata de una representación popular simbólica de los siete viernes cuaresmales por medio de una anciana ataviada con pañuelo en la cabeza, corpiño y faldón con delantal que porta un canasto con verduras y pescado como alimentos clásicos de la gastronomía cuaresmal; los rasgos que caracterizan a la anciana son su prominente nariz, su pronunciada chepa y la delgadez, aunque estos rasgos han ido sufriendo modificaciones en función del lugar en el que se desarrolla la tradición. Está realizada en madera o cartón y deja ver siete piernas que representan cada una de las semanas cuaresmales, que se irán arrancando una a una cada domingo de Cuaresma hasta el Domingo de Resurrección en que se quemaba con la última pierna pendiente, y tras lo cual se procedía al retorno alimenticio de la carne y los alimentos prohibidos.

Al respecto, es interesante destacar una de las costumbres que recoge la tradición cuaresmera de mano de Enrique Esperabé quien en su capítulo “Los chicos de Salamanca al mediar la Cuaresma” correspondiente al libro cuarto de las Costumbres Salmantinas, recogía la tradición con una intencionalidad de registro ante los cambios transformadores que podían hacer peligrar la transmisión y recuerdo de tradiciones arraigadas en el tiempo y con el afán de contribuir a su salvaguarda, si bien con un tono crítico que muestra su asombro por la permanencia de “costumbre poco culta e impropia de la Salamanca Universitaria” En tal escrito Esperabé destaca la costumbre medieval de *matar a la vieja* al mediar la Cuaresma: “...los muchachos de Salamanca, el mismo día que media la Cuaresma, se lanzan a la calle y formando grupos, y provistos de garrotes y largos palos, entonan la popular canción: A matar la vieja, la tía pendeja...” (Esperabé, 1930, p. 284). A esta costumbre acompañaba el hecho de solicitar comida y dulces a los vecinos del lugar, que si no atendían su solicitud procedían mediante el abuceo o el golpeo y apedreamiento de las casas tal como registró Caro Baroja (1979) al expresar la popularidad extendida en numerosos territorios de España.

Figura 16
 La Cuaresmera. Recortable obsequiado por el Museo del Comercio de Salamanca



Fuente: <https://goo.gl/bSfMEM>

Figuras 17 y 18
 Ilustraciones de Velles Cuaresmes de Joan Amades para el libro *Costumari Català* y *Calendario* año 1867 de *Lo Xanguet*



Fuente: <https://goo.gl/v8dyN7>

Figura 19

La Casa Vella, Apel·les Mestres. Archivo Histórico Municipal de Barcelona



En la ilustración se observa una casa barcelonesa a mediados del siglo XIX en la que aparece la figura de la Vella Cuaresma colgada en la ventana superior. Archivo Histórico Municipal de Barcelona. <https://goo.gl/kATLBV>

Extendida la costumbre en zonas rurales de Castilla, Cataluña, Baleares y otros espacios, llama la atención la relación con Andalucía, siendo de especial interés la Vieja Cuaresmera de Puente Genil en Córdoba (Asensi Díaz, 2010) cuyos pies se asocian a los sábados cuaresmales con denominaciones de la antigua liturgia: Subida de Carnaval, Tentaciones de Jesús, Transfiguración del Señor, El Diablo Mudo, Pan y Peces, Domingo de Pasión y Domingo de Ramos y cuya imaginiería popular más antigua se representa además de con las siete piernas iguales y el cesto repleto de alimentos propios de la abstinencia, con un rosario atado a la cintura como referencia a su carácter religioso.

Figura 20
La Vieja Cuaresmera



Museo de Artes y Costumbres Populares de la Universidad Autónoma de Madrid. Donación de la Corporación de Los Milagros de Jesús. Puente Genil (Córdoba).

Una de las Cuaresmeras contemporáneas más conocidas es la que pintó Pablo Picasso, perteneciente a la familia Dominguín-Bosé, que fue vendida por la familia y en la que se representa el tema tal y como lo hemos descrito siguiendo la tradición de los siete pies y la cesta con alimentos de abstinencia. Representa a Reme, la niñera de la familia, apodada la Chumbera. Queda representada con un vibrante cromatismo y con la iconografía clásica, solo que en esta ocasión porta en ambas manos un gran pescado.

Figura 21
La Chumbera, Pablo Picasso, 1963



Dibujo sobre papel. Subastado en la galería londinense Christie's por más de 198 mil €. <https://goo.gl/xQaJg5>

Conclusiones

Son tantas las tradiciones culinarias asociadas a la Cuaresma, Semana Santa y Pascua que están enraizadas en las costumbres y modos de expresión cultural de los diferentes espacios en los que se ha celebrado y se celebra a lo largo de su trayectoria histórica, que este capítulo supone un punto de partida para investigaciones que permitirán en un futuro poder profundizar en un patrimonio cultural inmaterial compartido unas veces, enraizado en la secularización de las costumbres otras pero entendidas como resultado de toda una serie de manifestaciones que expresan la singularidad de cada territorio y cultura. Valga esta primera aproximación para permitir acercar al lector a una temática interesante y deleitadora de paladares más cercanos a los fogones que rememoran ese pasado que por ancestral, ya forma parte de un patrimonio heredado desde tiempos inmemoriales.

Glosario de palabras

Abstinencia: Acción de abstenerse de comer algo. Definen sus leyes lo relativo a la cantidad del alimento permitido en días de ayuno.

Ayuno: Acto de abstenerse total o parcialmente de comer y/o beber por preceptos religiosos.

Bula: Documento que concede el privilegio que exime del precepto de comer carne u otros alimentos prohibidos en Cuaresma o en periodo o días de ayuno y abstinencia.

Carnaval: Fiesta popular que se celebra en los días que anteceden a la Cuaresma consistente en mascaradas, comparsas, bailes y caracterizada por el ambiente de relajación, bullicio y permisividad festera frente a la severa formalidad de la Cuaresma.

Carnestolendas: Los tres días que anteceden al Miércoles de Ceniza y las festividades populares bulliciosas con que se manifiesta. Alude a la privación del consumo de carne que preside el periodo de abstinencia de la Cuaresma.

Cuaresma: Tiempo litúrgico de carácter penitencial y de preparación para la Pascua de Resurrección que inicia el Miércoles de Ceniza y finaliza el Jueves Santo, día en que empieza el Triduo Pascual.

Cuaresmera: Calendario cuaresmal representado por una anciana con siete piernas que muestran una cesta con los alimentos propios de la Cuaresma.

Carta Festal: Epístola o encíclica en la que se comunica la fecha de la celebración de la Pascua y el inicio de la Cuaresma. Su nombre viene de *Festa*, fiesta tal y como es entendida la celebración de la Pascua en el orbe cristiano. La fecha de las mismas tiene dataciones diversas en función de las fuentes de procedencia siendo las fechas de su concreción entre los siglos III y VIII d.C.

Colación: Refacción o pequeña cantidad de comida que se ingiere para reponer fuerzas y que se acostumbra tomar en los días de ayuno; en muchas ocasiones equivalente a una cena ligera.

Oblación: Sacrificio u ofrenda que se hace a Dios.

Vigilia: Abstinencia de carne en cumplimiento de un precepto religioso.

Agradecimientos

A las mujeres y hombres de mi familia, de quien aprendí recetas cuaresmales que se han perpetuado a lo largo de los tiempos y que pasarán con las nuevas generaciones a conformar patrimonios familiares inmateriales dignos de ser transmitidos. A Angelina Alonso Millán, nonagenaria de Pórtugos, sabia de la vida y la cocina, porque ella conservó y transmitió con mucho amor y sabiduría la magia de sus pucheros y dulces de Cuaresma en una Alpujarra precaria con sus muchas dificultades. A todos aquellos que me han regalado sus tiempos y sus platicos en diferentes espacios: Guadalupe Tolosa y las cocineras ambulantes de los puestos callejeros de Coyoacán en Ciudad de México; a Elena Astakova y Eugenio Ashtakov en Moscú.

Bibliografía

- Agencia Católica de Informaciones: Agencia Católica de Informaciones ACI Prensa (2016). *¿Qué es la Cuaresma?* (<https://goo.gl/B5oo2M>) (10-05-2017).
- Aldazábal, J. (1989). *Gestos y símbolos*. Dossiers CPL 40. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona.
- Altimira, J. de (1850). *Nuevo arte de cocina*. Madrid: Imprenta de Boix mayor y Compañía (<https://goo.gl/Ny3Z7c>) (30-05-2017).
- Asensi Díaz, J. (2010). Los milagros de Jesús, en el Museo de Artes y Costumbres Populares de la Universidad Autónoma de Madrid. *Revista de Semana Santa*. Puente Genil. (<https://goo.gl/2epRFV>) (27-05-2017).
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. *Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía* Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. (<https://goo.gl/NHwixf>).
- Bernal Llorente, J. M. (1997). Origen y significado de la Cuaresma. Extracto de *Para vivir el año litúrgico*. Verbo Divino: Estella, Navarra. (<https://goo.gl/VU2CUW>).
- _____ (2000). *Celebrar, un reto apasionante: bases para una comprensión de la liturgia*. Salamanca: Editorial San Esteban / Madrid: Edibesa.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- BNE: *Sembrad*. Zaragoza: Juventud Femenina de Acción Católica de Zaragoza. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. (<https://goo.gl/jLYfDi>) (20-05-2017).
- CEE (1986). *El modo de observar el ayuno y la abstinencia*. Nota de la Secretaría General de la Conferencia Episcopal Española. (<https://goo.gl/VUj3VG>) (9-05-2017).
- Caro Baroja, J. (1979). *El Carnaval*. Madrid: Taurus.
- Cesárea, E. de (2008). *Historia eclesiástica*. (Traducción del griego por George Grayling). Barcelona: Editorial CLIE.
- Cunqueiro, Á. (2015). *La cocina cristiana de occidente*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Díaz Lafuente, A. (2002). *Fogones granadinos. Una dieta mediterránea*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez.

- Díaz Simón, Á. (2012). *La cocina del buen gusto*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Documenta Catholica Omnia. Ss Telesphorus Decretum de Ieiunio Septem Ebdomadatum ante Pascha (<https://goo.gl/WkVXVU>) (10-05-2017).
- Dufour, J. León (1990). *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona: Editorial Herder.
- Eliade, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Esperabé de Arteaga, E. (1930). *El libro del turista. Salamanca en la mano*. Salamanca: Imp. y Lib. de Francisco Núñez. (<https://goo.gl/24YANj>) (27-05-2017).
- Farestier, R. (1936). *La cocina de las familias*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A.
- Fischler, C. (1995). *El (H)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo*. Barcelona: Anagrama.
- González-Palacios Romero, S. (2017). *Breve historia de los alimentos y la cocina*. Antequera: Exlibric.
- González Turmo, I. (1997). *Comida de rico, comida de pobre. Evolución de los hábitos alimenticios en el occidente andaluz (siglo XX)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Gracia Noriega, I. (2009). *Sobre cocina y gastronomía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutzait, S. (2015). *La cocina rusa*. Moscú: Medni Vsádnik.
- Hall, J. (1987). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herrin, J. (2000). *Miscelánea medieval*. Barcelona: Grijalbo.
- Iturriaga, J. N. (2013). *La cultura del antojito. De tacos, tamales y tortas...* México: Dirección General de Publicaciones. CONACULTA.
- Hernández Ríos, M. L. (2016). El Patrimonio Cultural y Natural en la didáctica de las Ciencias Sociales. Enseñar, aprender y sensibilizar. En: A. Liceras y G. Romero (Coords.), *Didáctica de las Ciencias Sociales. Fundamentos, contextos y propuestas*. Madrid: Pirámide.
- Jørgensen, Dolly (2013). *El retorno de la fauna nórdica nativa*. (<https://goo.gl/FWuQyQ>) (25-05-2017).
- Mademoiselle Rose (1905). *Cien maneras de preparar los platos de Vigilia. Fórmulas sencillas y económicas*. Madrid: Saturnino Calleja, Editor. (Ed. Facsímil. 2007. Valladolid: Editorial MAXOR).
- Museo del Comercio (2015). El Museo del Comercio obsequia a sus visitantes con una Cuaresmera. (<https://goo.gl/q7HnED>) (27-05-2017).
- Navarro Gómez, Ramón (s/f). Hipólito de Roma. La tradición apostólica. *Cuadernos Phase*, 75, 23-49. (<https://goo.gl/xizzBU>).
- Novo, S. (1967). *Cocina mexicana o Historia de la gastronomía de la Ciudad de México*. México: Editorial Porrúa.
- Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. (<https://goo.gl/DD8tEF>) (20-05-2017).
- Loreto López, R. (1997). Prácticas alimenticias en los conventos de mujeres en la Puebla del siglo XVIII. En Janet Long (Coord.), *Conquista y comida: consecuencias del encuentro de dos mundos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martín Morán, J. M. (2009). Don Quijote y Sancho, y los trabajos de la dieta disociada. En: Rodrigo Cacho Casal (Ed.), *El ingenioso hidalgo (Estudios en homenaje a Anthony Close)* (pp. 219-231). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- Martínez Montaña, F. (1763). *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería*. Barcelona: Imprenta María Ángela Martí viuda (Ed. facsímil 2006). Valladolid: MAXTOR.
- Moyano Andrés, I. (2011). *La cocina escrita*. *Biblioteca Nacional de España*. (<https://goo.gl/iFftTP>) (20-05-2017).
- Official Vatican Network. *El verdadero ayuno*. News.Va. (<https://goo.gl/mCjji3>).
- Pérez, D. (1929). *Guía del buen comer español. Inventario y loa de la cocina clásica de España y sus regiones*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira S.A. Facsímil- (2005) Valladolid: Editorial MAXTOR.
- Instituto de Patrimonio Cultural de España (2011). *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (<https://goo.gl/Y4HNZm>).
- Puig, F. y Lassus, A. (1905). *Cocina práctica de cuaresma*. Barcelona: Librería de Francisco Puig. Ed. Facsímil- (2015) Valladolid: Editorial MAXTOR.
- Reyes Vizcaíno, P. M. (s.f. a). *Ius Canonicum. La obligación de guardar ayuno y abstinencia los días de penitencia*. (<https://goo.gl/LJ7aLT>) (12-05-2017).
- _____ (s.f. b). *El ayuno y la abstinencia cuaresmal en el mundo contemporáneo*. (<https://goo.gl/z8ZN33>) (16-05-2017).
- Sánchez Crespo, Á. y Pérez García, I. (2016). *Si eres gato, salta del plato. Comer y beber en tiempos de Cervantes*. Guadarramistas Editorial/Historia.
- Seco de Lucena, L. (1941). *Mis memorias de Granada. 1857-1933*. Granada: Impr. Luis F. Piñar.
- Santa Sede (1963). *Constitución Sacrosanctum Concilium. Sobre la Sagrada Liturgia*. (<https://goo.gl/rF13Hi>) (18-05-2017).
- Unesco. *Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial*. (<https://goo.gl/T4zzSq>).

Los maestros de un arte: las artesanías, un ejemplo arquetípico. Sistematización didáctica

Andrés Luque Teruel¹
Alicia Iglesias Cumplido²

Resumen

El artículo plantea un estado panorámico de las artesanías aplicadas a la Semana Santa de Sevilla en los tres primeros lustros del siglo XXI, atendiendo a las características fundamentales de cada género mediante la actividad de los principales artesanos y talleres. Al dilucidarlas, fue posible el establecimiento del posicionamiento estético de cada artesano y las pautas creativas de los distintos géneros; y, a partir de ahí, el análisis de las relaciones entre unos y otros, con las convergencias y las divergencias que las caracterizan en una misma dimensión estética. La actividad de trece tallistas, doce orfebres, veintiún bordadores, nueve vestidos y cuatro floristas analizados, es buena prueba de su arraigo en la ciudad y la vitalidad que las proyecta por todo el país como marca indiscutible de la misma. El sentido crítico mostrado en el análisis de la evolución formal de cada una de ellas, pretende anteponer la objetividad analítica en todo momento.

Palabras clave: Talla, orfebrería, bordado, vestidos, floristas, cera, Sevilla, Semana Santa.

Introducción

Las artesanías sevillanas tuvieron una destacada participación en la celebración de la Semana Santa desde finales del primer tercio del siglo XVII, tallistas, orfebres, bordadores, vestidos y, a partir de mediados del siglo XIX, cereros y floristas, aportaron elementos fundamentales en el significado simbólico y estético y las condiciones de uso de la celebración. La fuerte personalidad de las distintas tendencias y escuelas y la condición artística de la mayoría de ellos los eleva en la consideración culta y popular y los ha convertido en referencia extendida por toda la geografía española.

Durante siglos, las artesanías sevillanas formaron parte de los lenguajes artísticos, complementando la puesta en uso de las imágenes y los retablos desde dos niveles complementarios, el iconográfico y el estético que les confieren sentido en función de la religiosidad popular de cada momento. Fueron imprescindibles

1 Universidad de Sevilla. luquete@us.es

2 Universidad de Sevilla. aiglesiascumplido@hotmail.com

en las celebraciones tanto por cómo complementaron los significados, como por el carácter de dignidad superior que les proporcionaron. Objetos de talla, piezas de orfebrería y bordados, no eran sólo piezas ostentosas, propias de una posición lujosa, sino además y sobre todo extensiones de los significados de la divinidad en el marco de la fiesta que se celebraba.

Así llegaron y se conservaron las artesanías sevillanas en el primer cuarto del siglo XX, con la lógica evolución motivada por el sentido de la religiosidad y las estéticas asociadas; aunque, por desgracia, en la actualidad, tales significados y el sentido iconográfico que siempre tuvieron han quedado un tanto relegados por un mero posicionamiento estético, por otra parte, unas veces suntuoso y especialmente valioso y otras no siempre afortunado. El objetivo de este trabajo es analizar la actualidad de los respectivos géneros y especialidades, haciendo un recorrido somero por los principales autores y las obras de las que son responsables.

La talla en madera, de la auténtica escultura a la decoración

La talla en madera es un oficio determinante en la celebración de la Semana Santa sevillana, pues tiene un acusado protagonismo en la creación de las canastillas de los pasos de Cristo desde mediados del siglo XVII. Los pasos anteriores documentados, entre ellos obras de Jerónimo Hernández a finales del siglo XVI y Alonso Cano en la primera mitad del siglo XVII, apenas tenían alguna moldura y casi ninguna talla. A esa etapa de esplendor, en la que Pedro Roldán con Bernardo Simón de Pineda y Cristóbal de Guadix; y después, Cristóbal Pérez, Alonso Martínez y Francisco Antonio Ruiz de Gijón, corresponden los dos modelos seguidos durante siglos, los de planta y alzado sinuoso y movido; y los de planta recta con media caña calada. Los artistas y artesanos del siglo XIX aportaron otros tres modelos, los de planta recta y estructuras arquitectónicas que los dividen en casetones; los neogóticos con ebanistería y acabados semi industriales; y los de raíz barroca que, partiendo de los del siglo XVII, enfatizan la inclusión de cartelas con símbolos pasionistas. Los del primer tercio del siglo XX optaron por un historicismo culto y moderno a la vez; y, ya a mediados de ese siglo, Juan Pérez Calvo, Castillo Lastrucci y Antonio Vega, lo matizaron fijando nuevos patrones. Dos grandes maestros, Antonio Martín y Manuel Guzmán Bejarano, iniciaron y desarrollaron las líneas neobarrocas actuales en la segunda mitad del siglo XX (Roda Peña, 1995).

En conjunto puede decirse que, en la actualidad, la mayoría de los tallistas sevillanos han aumentado las dimensiones de los pasos y las hornacinas de los retablos, y han exagerado en demasía los volúmenes de los motivos tallados, lo

que ha llevado a un énfasis extremo de lo barroco. En palabras del profesor Teodoro Falcón Márquez, “el barroco actual es más barroco que el propio barroco original”. Esa tendencia, que en principio pudo llevar a una mayor apreciación de las obras, ha derivado en tres consecuencias negativas principales: primero la descompensación de los grupos escultóricos o las imágenes respecto de la base móvil, especialmente censurable cuando se trata de esculturas antiguas valiosas, pues quedan ligeramente minimizadas en la nueva relación espacial; en segundo lugar, la sobre elevación que lleva al distanciamiento de las imágenes y la consiguiente pérdida de visibilidad en el marco urbano, limitado por la estrechez de las calles; y, en tercer lugar, la pérdida de altura de los Crucificados, obligados a mantener un centro de gravedad lógico, por lo que el aumento de las dimensiones de las canastillas ha llevado implícita la disminución de la altura de la cruz, y esto el hundimiento proporcional de la imagen sobre una base sobre dimensionada. Esos problemas se agravan con la proliferación de un modelo con planta y alzados rectos, que fuerza el ángulo de visión.

Esas premisas son comunes a todos los talleres actuales, que, no obstante, siguen al mismo tiempo determinadas pautas que los caracterizan. Todos ellos tienen una clara tendencia a la superación de las medidas clásicas, la búsqueda de estructuras elevadas y anchas, los volúmenes amplios, la exuberancia decorativa y la repetición continua de unas mismas claves.³

Manuel Guzmán Fernández, hijo de Manuel Guzmán Bejarano, aún en activo en el paso de misterio de Jesús ante Caifás de la Hermandad de San Gonzalo, en 1999-2001 acabó los proyectos inconclusos de su padre y sigue la tendencia neobarroca propia de éste. Entre los primeros hay que destacar el retablo del Cristo de las Tres Caídas de Triana, entre los años 2000 y 2010, y, en sintonía con éste, el retablo mayor y los dedicados a San Juan Evangelista y María Magdalena de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús El Abuelo de Jaén; el retablo de Nuestro Padre Jesús Nazareno de La Algaba; el templete de la Virgen de los Dolores de San Fernando, en 2015-16; y la Custodia de la Hermandad de San Gonzalo. La colaboración del tallista José Antonio García Flores fue fundamental para mantener el nivel de producción y la calidad de los trabajos en un elevado número de pasos: Resurrección de la Rinconada; Cautivo de Alcalá de Guadaíra, éste con el grafis-

3 Dada la gran cantidad de obras realizadas por tallistas, orfebres y bordadores, tanto para Sevilla capital como para localidades tan distintas, lejanas y dispares, desde este momento aquellas hermandades o imágenes en las que no se especifique la localidad corresponden a Sevilla capital, quedando asignadas las restantes.

mo de la inclusión de dos relieves desplazados en cada frontal; Hermandad de los Milagros de Utrera; Crucificado de la Paz de Osuna, estrenado en 2007; Santo Entierro de Mairena del Alcor; Prendimiento, Cautivo de Medinaceli, Tres Caídas y Servitas de San Fernando; Lanzada de Huelva; Estrella de Almería; Redención de Granada y Expiración de Granada. Con ellos se relaciona el trono de la Virgen de la Paloma de Málaga; y la cabeza de viga del Paso Azul de Lorca. El tratamiento de la madera vista con barnizados de distintos colores es característico de algunos de los mejores pasos de este taller.

Figura 1

Retablo del Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de la Esperanza de Triana de Sevilla, 2000-12 (Manuel Guzmán Bejarano y Manuel Guzmán Fernández)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Otro taller heredero de una larga tradición es el de los Hermanos Manuel, Francisco y Federico Caballero Farfán, descendientes de Francisco Farfán Ramos y su yerno Caballero Sousa. Inició su actividad en la calle Liria en el año 1988, pasando con los años al callejón de los artistas de la calle Goles. Entre sus pasos destacan los del Cristo de las Aguas, entre 2001 y 2007; misterio de la Redención en el Beso de Judas, del año 2004, con aplicaciones metálicas doradas de Fernando Marmolejo; misterio del arrepentimiento de Longinos de la Hermandad del Cerro del Águila, diseñado por los hermanos Delgado en 2001, y con aplicaciones en plata de éstos entre 2012 y 2015; y misterio de la Santísima Trinidad de Sevilla, del año 2013, con los que se relacionan los candelabros del misterio de la Calle de la Amargura de la Hermandad de la Misión, diseñados por José Manuel Bonilla Cornejo; Resurrección de la Rinconada; Presentación al Pueblo de Coria; Oración en el Huerto de Sanlúcar La Mayor, éste con doble cartela frontal desplazadas como las de Guzmán Fernández en Alcalá de Guadaíra; Cristo del Crucero de Almadén de la Plata; Santa Elena de Aznalcóllar; Cristo de la Plaza Aracena; Cristo de la Clemencia Jerez de la Frontera; Nazareno de Huelva, este en tres niveles sucesivos y decrecientes; Cristo de San Agustín de Granada; Nazareno de Guadix; Cristo del Rescate de Baza; Gran Poder de Nerva; paso Blanco de Lorca. También ha realizado importantes tronos: Carmen, Salesianos, Cristo Salud, de Málaga; y Dulce Nombre de Jesús de León. También es de este taller el retablo de la Virgen de los Dolores de Herrera.

Un taller relacionado, aunque independiente, es el denominado Carpintería Religiosa y Tallas Guillena, fundado por Manuel Caballero Farfán con sus yernos Francisco Domínguez y Manuel Jesús Bulnes en la calle Castellar de Sevilla, trasladado al Parque Industrial El Cerro, en Guillena, en el año 2008. Los orígenes y las obras son análogos. Puede verse en los pasos del Nazareno de la O; Crucificado de la Vera Cruz de Salteras; Hermandad del Castillo de Lebrija; Misericordia del Castillo de las Guardas; Entrada en Jerusalén de Pilas; Pastora de Cantillana; Cena de Huelva; Gran Poder de la Línea; la Mulita de Ayamonte; Cristo de la Sangre de Gibraleón; Fé de Madrid; Preciosísima Sangre de Murcia; Humildad y Paciencia Gran Poder de Alicante, el segundo en madera vista; y Coloraos de Murcia. Todos esos pasos presentan plantas, alzados y perfiles muy movidos, con talla bien ajustada a los volúmenes, sin grandes excesos. En lo que refiere a los retablos, este taller optó por plantear variantes sobre modelos barrocos conocidos, en los que predominan las estructuras, como puede verse en los de Nuestra Señora de la Bella de Lepe; Fuente Clara de Aznalcóllar; Virgen de la Puebla de los Infantes; Cruz de Arriba de Villarrasa; y Cristo de la Sangre de Gibraleón. Junto a ellos hay que citar la espléndida restauración del retablo de la Basílica de Jesús del Gran Poder, tallado por Manuel Guzmán Bejarano a inicios del tercer tercio del siglo XX.

Figura 2
Hermanos Caballero, paso de misterio
del Crucificado de las Aguas, 2001-2007



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Antonio Ibáñez fue discípulo de Antonio Vega, y alumno de la Escuela de Artes y oficios Martínez Montañés, donde cursó Dibujo artístico e Historia del Arte. Después trabajó en los talleres de Antonio Martín y Manuel Guzmán Bejarano, por lo que su formación e inicios están relacionados con los tres grandes talleres de la segunda mitad del siglo XX en Sevilla. Antonio Ibáñez abrió taller propio en el año 1985; y en la actualidad trabaja con él su hijo Daniel. Se consagró con el paso gótico para la urna decimonónica del Cristo Yacente, tallada con Joaquín Pineda, en 1996-98; y con el paso del Crucificado de la Vera Cruz, en 2008. Otros pasos destacados de este taller son los del Crucificado de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor; Soberano Poder y La Paz de Fátima en Jerez; Cristo de las Cadenas, de la Hermandad de los Judíos de Huelva; Estrella, Sagrada Cena y Cristo Resucitado de Córdoba; Nuestro Padre Jesús de Ronda; Cristo Verde de Antequera; Aurora, Jesús Despojado y San Agustín de Granada; Cristo de la Sentencia, Cristo del Amor y Cristo del Gran Poder de Almería. También los tronos de la Virgen de la Soledad de Mena de Málaga; y el Cristo de la Sangre de Murcia. Suyos son los retablos de Olivareros de Utrera; Sorbas; Virgen de Butarque, en Madrid;

Hermandad de Alhaurín de la Torre; e iglesia de Loiza en San Juan de Puerto Rico; y el baldaquino de la Colegiata de Santa María de Antequera.

Manuel López Duarte, natural de Marchena y nacido en 1951, fue discípulo de Rafael González Fajardo, Manolo Ruiz y José Palomo Casanova, éste establecido en Triana. Abrió taller en la Carretera de su Eminencia en año 1965; y se trasladó a Alcalá de Guadaira en 1990. Suyos son los pasos del Crucificado del Perdón y la Sagrada Entrada Jerusalén Alcalá de Guadaira; Vera Cruz del Arahál; y Sagrada Entrada Jerusalén, Jesús del Gran Poder y Santo Entierro de Huévar. Es la única excepción en el exagerado aumento de volúmenes de la actualidad, ya que sus pasos se caracterizan por la planta recta y el alzado en forma de media caña, la talla minuciosa y los elementos vegetales reducidos. Es autor de los retablos salomónicos del Crucificado y la Virgen del Rosario del Arahál; varias carretas para El Rocío; y numerosos muebles, sobre todo, cornucopias, consolas y espejos, así como escudos heráldicos, conchas y canastos.

Francis Verdugo es en estos momentos uno de los tallistas más reconocidos de la ciudad. Nació en Sevilla, en el barrio del Cerro del Águila, en 1973. Entró como aprendiz en el taller de Manuel Durán, en 1995; al mismo tiempo, desde ese momento tuvo una relación directa con el escultor y diseñador Antonio Dubé de Luque. Abrió taller propio en el año 2001. Demostró un elevado nivel técnico en los pasos del misterio de las negaciones de San Pedro de la Hermandad del Carmen Doloroso, con perfiles rectos, dividido en casetones idénticos, y aún en fase de ejecución; Cautivo de Morón; Vera Cruz de Pilas; Prendimiento de Almería; Santo Entierro de La Roda de Andalucía; y Flagelación de Ciudad Real. En la actualidad está tallando el paso de Jesús Nazareno de la Hermandad del Cerro del Águila, según proyecto propio y adaptación del mismo por Francisco Javier Sánchez de los Reyes. En ellos se muestra muy versátil, fluctuando continuamente entre los modelos establecidos en planta y alzado, desde las líneas sinuosas a las medias cañas, siempre muy caladas, con propensión a la independencia de las esquinas, muy plásticas. En el último caso, la autonomía de las esquinas caladas respecto del recto de la canastilla aporta criterios novedosos en relación con las unidades autónomas de Manuel Guzmán Bejarano, de las que proceden y se distinguen con las nuevas relaciones espaciales y volumétricas. La ascendencia de Antonio Martín es perceptible en los casos que incluyen capillas, unas veces un tanto exageradas y otras muy bien insertadas y proporcionadas, éstas dentro de la tendencia a los volúmenes amplios de los proyectos actuales. También es suyo el retablo del Simpecado de la Hermandad del Rocío de Sevilla, en la iglesia del Salvador, según diseño del escultor Fernando Aguado.

A la misma generación pertenece Juan Manuel Pérez Pérez, nacido en Sevilla en 1975. Su formación también es amplia y sólida, primero en una Escuela taller de ebanistería y talla; después, trabajando como oficial en los talleres de Antonio Ibáñez, Joaquín Pineda y Manuel Guzmán Bejarano. Abrió taller propio en Osuna, en el período comprendido entre 2005 y 2010; y ese último año trasladó el taller a Sevilla, en concreto, al Polígono Pisa. Pronto publicó un manifiesto del Arte en el que defiende los valores propios de nuestra cultura. Entre sus obras hay que destacar los respiraderos del llamado paso blanco, esto es, el primero de las dos versiones que talló Manuel Guzmán Bejarano para el Cristo de la Expiración, el popular Cachorro de Triana; los pasos de la Sagrada Entrada en Jerusalén de Gilena y Sagrada Entrada en Jerusalén de Osuna; y el trono del Crucificado de la Expiración del Trabuco en Málaga. En ellos predominan las líneas, los alzados y los perfiles rectos.

Manuel Montañez García es uno de los tallistas menos conocidos y con mayor calidad de ejecución del contexto sevillano actual. Así lo acreditan los respiraderos tallados en madera de cedro para el paso de la Virgen del Sol, entre 2012 y 2014, siguiendo el diseño de José Manuel Bonilla Cornejo y con la colaboración del escultor Emilio López; el paso de la Sagrada Entrada en Jerusalén de Guadix, con diseño del mismo José Manuel Bonilla Cornejo, en el año 2014; y su participación en el excelente paso de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de los Servitas de Carmona, con diseño del orfebre Juan González y la coordinación de los trabajos por parte de Fernando de la Maza.

Pedro Manuel Benítez Carrión nació en Mairena del Alcor, en 1976. Se formó en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Sevilla con veintiún años; y fue discípulo de Manuel Durán. Es uno de los tallistas más importantes en estos momentos en la ciudad. En los pasos de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Torreblanca; Sagrada Entrada de Mairena del Alcor; Soberano Poder Alcalá de Guadaira; Jesús Nazareno de Fuentes de Andalucía; y Jesús Nazareno de Casariche, mostró acusadas ondulaciones en planta y alzado, interesantes juegos de líneas y medias cañas caladas en combinación con lo anterior. Todo ello con talla precisa, exuberante; pero sin excesos. Los respiraderos de esos pasos presentan líneas horizontales rectoras y remates inferiores con forma. Hay que destacar el equilibrio entre el canasto y la proyección volumétrica de los respiraderos, siempre dentro de los parámetros de volúmenes amplios. Los pasos de la Sagrada Entrada de Mairena del Alcor y Jesús Nazareno de Fuentes de Andalucía difieren de los anteriores por su planta y perfiles rectos, animados por la claridad estructural, con molduras lisas y cornisas potentes. Suyos son los retablos del Crucificado de la Expiración en la

capilla del Patrocinio, según diseño de Francisco Javier Sánchez de los Reyes, en 2006-10; Jesús Nazareno y Jesús Cautivo en Mairena del Alcor; Jesús Cautivo en Coria del Río; y Jesús Nazareno en Fuentes de Andalucía.

Figura 3

Retablo del Crucificado de la Expiración de Triana de Sevilla, 2006-10
(Francisco Javier Sánchez de los Reyes y Pedro Manuel Benítez Carrión)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

José Antonio García Flores, algo más joven, pues nació en 1985, también tuvo una completa formación, como aprendiz de Juan Antonio Camacho Vega, discípulo de Manuel Guzmán Bejarano, y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Sevilla, donde obtuvo el título de ebanistería artística, talla y volumen. Inició su actividad personal con sólo dieciocho años y, desde el año siguiente alterna su actividad con el trabajo como oficial en el taller de Manuel Guzmán Fernández, con el que ha intervenido en la mayoría de obras desde 2004. Entre su obra personal destacan los pasos del misterio de la Flagelación y la Amargura de La Línea, las columnas talladas para la localidad de Cabra; y una mesa consola para el convento de la Merced de Osuna. En esas obras se aprecian volúmenes muy desarrollados, en sintonía con Guzmán Fernández; y esquinas caladas derivadas de la etapa final de Manuel Guzmán Bejarano.

Junto a ellos hay que citar a los tallistas que trabajan en la provincia, como Gonzalo Merencio Álvarez, establecido en Mairena de Aljarafe; y José Carlos Ligerro, en Osuna, ciudad en la que nació en 1976. Éste se inició en el dibujo y la carpintería en 1991; y en la talla con Francisco Valdivia, en Osuna, en 1993. Con esos conocimientos ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla; y en el taller del tallista Pedro Manuel Benítez Carrión, en Mairena del Alcor, en 2010. De Gonzalo Merencio son el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de la Anunciación y San Martín, en Purullena, provincia de Granada; y los respiraderos del paso del Santísimo Cristo del Consuelo de Huéscar, también en la provincia de Granada.

La orfebrería contemporánea, de artesanía a tesoro

La orfebrería sevillana actual se enfrenta a las dificultades económicas como principal causa de la fragmentación y limitación de los proyectos. Debido a su campo de acción, sobre todo, aplicado a los distintos enseres de los pasos de palio, éstos limitados por la presencia física de dicho elemento, a los sagrarios y a elementos complementarios en los de Cristo y sólo de modo esporádico a la ejecución de retablos, este oficio no ha experimentado la pérdida de escala que se aprecia en la talla en madera, al menos en la misma medida. En consecuencia, salvo raras excepciones, tampoco han aumentado los volúmenes de los motivos iconográficos que forman los distintos modelos; sin embargo, su evolución refleja idéntico interés por recargar las superficies con motivos ornamentales.

El ligero aumento de la escala, evidente, por ejemplo, en los respiraderos de los pasos de palio, por lo general, estructurados y articulados arquitectónicamente, a diferencia de los modelos románticos, postrománticos y regionalistas, con tendencias a las líneas rectas y los bajorrelieves, fue debido a la exageración

de éstos o a la invención de modelos neobarrocos, en los que los motivos iconográficos y los puramente ornamentales disminuyen de tamaño y ocupan todas las superficies. El virtuosismo técnico en la ejecución de los principales talleres les proporciona un interés creativo característico de esta época.

La mayoría de los principales talleres sevillanos actuales proceden de la actividad de los regentados por familiares directos en la segunda mitad del siglo XX, son, por lo tanto, consecuencia directa de la transmisión de conocimientos y habilidades a la antigua usanza (Sanz Serrano, 1995, 2014).

Uno de los más antiguos es el de Francisco y Juan Fernández Barranco, conocidos como Hermanos Fernández, hijos de Juan Fernández Gómez, éste procedente del taller de Cayetano González y activo desde que repujó junto a otros oficiales procedentes del mismo los varales del palio de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1936. El taller que nos ocupa inició su actividad con las obras inconclusas de su padre, a nombre de Hijos de Juan Fernández Gómez, en 1964. Bajo esa denominación realizaron los candelabros de cola del paso de la Virgen de la Paz; la orfebrería del palio de la Virgen del Buen Fin, de la Hermandad de la Lanzada; y parte de la del palio de la Virgen de la Merced de la Hermandad de Santa Genoveva, todo en Sevilla. La sociedad se disolvió con la jubilación de Juan Fernández Barranco en 2003. En ese momento, Francisco Fernández fundó el taller de Hermanos Fernández junto a sus hijos Francisco Javier y Juan Antonio Fernández Corrales, abriendo nuevo taller en la calle del Titanio del Polígono Calonge. A éste corresponden los varales de la Virgen del Refugio de la Hermandad de Pasión de Huelva; techo de palio de la Virgen de la Amargura de Utrera, con policromía de Francisco Berlanga; respiraderos de la Virgen de la Amargura de la Hermandad de Jesús Nazareno de Castiblanco; Cruz de Guía, faroles y ciriales de la Hermandad de los Estudiantes de Granada; Cruz Parroquial de la Asociación Cofrade de Nuestra Señora de las Maravillas de Sevilla; corona de Nuestra Madre de las Angustias 2014; potencias de Cañilla en Granada; y los llamadores de las hermandades del Prendimiento de Ciudad Real, según modelo del escultor José María Leal; Humildad de Granada; Amargura de Alcalá de Guadaíra y Cristo del Perdón de Huelva. También la peana y la carreta de la Hermandad el Rocío de Córdoba, según diseño de Rafael Rueda.

Álvaro Fernández Ramos, nieto de Juan Fernández Gómez, y discípulo de su padre Juan Fernández Barranco desde el año 1988, regenta el taller Hijo de Juan Fernández, establecido en la calle Santa Clara de Sevilla desde 2003. Por ahora es, por lo tanto, el último eslabón de esta familia de orfebres. Suyos son la Cruz de Guía y los faroles de la Hermandad de Almogía, en la provincia de Málaga; la

peana del palio Virgen de la Caridad de Huelva; y las jarras del paso de la Virgen del Rosario Alcalá de Guadaira.

Manuel Villarreal Fernández abrió taller propio en la calle Alfarería de Triana, en 1954, y estuvo al frente del mismo hasta su fallecimiento en el año 1965. En esa fecha se hicieron cargo del mismo Francisco Mateos Rubio y Francisco del Toro Plaza; y en la actualidad lo regenta Francisco Villarreal Reina, hijo del fundador. La actividad ha quedado desdoblada en dos emplazamientos distintos, en la dirección original se encuentra el estudio, donde se plantean y desarrollan los distintos proyectos, y la administración de todos los trabajos; mientras que los talleres se encuentran en dependencias habilitadas al efecto en el Polígono industrial Matarrubillas, en la localidad de Valencina de la Concepción. Villarreal sigue la línea clásica establecida por su padre, en la que destaca la claridad estructural, el repujado medido y preciso, las valoraciones de los elementos repujados respecto de los resaltes lisos que le proporcionan luz, y la nobleza proporcional de los conjuntos, como puede verse en la carreta del Simpecado de la Hermandad del Rocío de Sevilla y en el paso del Nazareno de la Misericordia de la Hermandad de las Siete Palabras de la misma ciudad (Dávila-Armero, 2010), repujado entre 1977-87.

Otro taller consolidado en el tiempo es el fundado por Fernando Marmolejo Camargo, ahora regentado por su hijo, Fernando Marmolejo Hernández, que, a su vez, cuenta con la colaboración de su hijo José Luis. El taller se encuentra en la localidad de Santiponce, frente a la ampliación adrianea de la ciudad romana de Itálica. Su obra es variada y destaca por su solvencia técnica. Esas cualidades pueden verse en las reproducciones de la Arqueta de Hissam III; y, a escala, de los retablos de Juan Martínez Montañés en el Monasterio de San Isidoro del Campo, con imágenes de Ángel Velázquez; y de la Virgen del Rosario de la capilla de La Real Maestranza de Caballería de Sevilla, entregado al Papa Benedicto XVI como presente de la corporación. Otra obra singular de Fernando Marmolejo Hernández es la Llave de oro de la ciudad de Chucena para la Coronación Canónica de la Virgen de la Estrella. También hay que citar la corona de la Virgen de la Soledad de Guadix; puñal de la Virgen de los Dolores de Aracena; potencias del Cristo del Soberano Poder de la Hermandad de San Gonzalo de Sevilla; reproducciones en tamaño académico de la Virgen de los Reyes y la Virgen del Rocío; y Trofeo con forma de cirio para el Correo de Andalucía. Reconocido como un consumado restaurador, ha colaborado con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico, y llevó a cabo la restauración y limpieza técnica del dosel y la embocadura del camarín de la Virgen de la Esperanza (Macarena), obra de su padre Fernando Marmolejo Camargo en los años sesenta del siglo XX, en 2015-16.

Manuel de los Ríos también continuó el trabajo de un ilustre antecesor, Manuel de los Ríos Navarro; sin embargo, es preciso destacar una circunstancia peculiar, como es su formación en el taller de Fernando Marmolejo Camargo, en el que trabajó durante diecisiete años, así como los estudios simultáneos en la Escuela de Artes y Oficios de la calle Zaragoza de Sevilla, donde tuvo como profesor al mismo orfebre. Se estableció en un taller en el corralón de los artistas de la calle Castellar en el año 1971; y, junto a su hijo Manuel de los Ríos Noguero fundó el taller Orfebrería Andaluza en 1985, que trasladaron a una nave del Polígono Industrial de San Jerónimo en 1991, año en el que se incorporó al mismo su hijo Joaquín. La actividad del taller es amplia: varales para la Virgen de los Dolores de la Hermandad de las Penas San Vicente de Sevilla, y Virgen de la Palma de la Hermandad del Buen Fin de Sevilla, éste en 1992; templetos de la Hermandad de los Servitas de Sevilla, Prendimiento de Almería en 1995, y Virgen de la Soledad de Coria del Río; respiraderos de la Virgen de la Soledad de Coria del Río, muy interesantes por su orfebrería policromada; peanas de la Virgen de la Soledad de Coria del Río en 2008, Virgen del Rosario de Aracena en 2009, Prendimiento de Almería y Virgen de la Piedad de la Hermandad de los Servitas de Sevilla, ésta en carey y plata en el año 2012; numerosas jarras, como las de la Hermandad de San Agustín de Granada, Cautivo de Dos Hermanas, paso de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de las Penas de San Vicente de Sevilla, Hermandad del Buen Fin de Sevilla en 1992 y Virgen de la Soledad de Coria del Río; y faroles de la Hermandad de las Penas de San Vicente y los Servitas de Sevilla, Prendimiento de Almería y Pasión de Málaga. También el paso del Santo Entierro de Lora del Río; los tronos de las hermandades de Zamarilla y Pasión en Málaga, éste según el diseño del anterior de Cayetano González; y numerosos llamadores, entre los que destacan los de las hermandades de de la Paz, Santa Genoveva, Las Aguas, La Sed, San Esteban, San Benito, Gitanos, Montserrat, Servitas, Carmen de Santa Catalina y Resurrección, todos en Sevilla; y los de las hermandades de la Sagrada Cena de Huelva; Rosario de Cabra; y Nuestro Padre Jesús Rescatado de Córdoba.

Juan Borrero Campos y Francisco Fernández López fundaron Orfebrería Triana en 1973 (López de Paz, 2014). El primero de ellos fue discípulo de Manuel Seco Velasco en el colegio Reina Victoria, y después de Manuel Villarreal, y, ya como oficial, trabajó por un breve espacio de tiempo en los talleres de Emilio García Armenta y Cayetano González; el segundo se formó como lampistero en el taller de Villarreal Sánchez de los Reyes, (2014). Fue el taller que dio el paso decisivo hacia una decoración opulenta, con motivos diminutos que ocupan todas las superficies de las estructuras; que, no obstante, conservan sus cualidades como soporte de los complejos ritmos compositivos. De ese modo, actualizaron

los planteamientos neobarrocos de la generación anterior con argumentos técnicos específicos de esta época, evidentes en los contrastes de texturas y el acentuado claroscuro establecido entre las distintas masas decorativas que se superponen o surgen de las mismas estructuras.

Juan Borrero mostró un elevado nivel escultórico en los relieves del paso del Cristo de la Expiración de Triana, en 1973, según originales de Rafael Barbero. Actualizó los modelos barrocos y regionalistas con los varales y la candelera de la Virgen de la Esperanza de Triana, en 1987-88; y la Virgen de la Estrella, en 1986 a 2010; y las candeleras de los pasos de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hermandad del Gran Poder, en 1989-1990; Virgen de la Victoria de la Hermandad de las Cigarreras, en 1991; y Virgen de Gracia y Amparo de la Hermandad de los Javieres, en 208-2009. Pronto innovó con las formas de las jarras, en las que llegó desde el clasicismo estructural de las que realizó para el paso del Dulce Nombre de Jesús de la Hermandad de la Quinta Angustia, diseñadas en 1972 y repujadas en dos momentos distintos, en 1998 y 2008; hasta las formas desdobladas de los conjuntos de los pasos de la Virgen de la Estrella, en 1982, y la Virgen del Carmen del convento de San Cayetano de Córdoba. Respetó los modelos clásicos en los respiraderos rectos del palio de la Virgen del Mayor Dolor en su Soledad, de la Hermandad de la Carretería, en 2001, en este caso siguiendo el modelo de los anteriores diseñados por Guillermo Muñiz y tallados en madera; y los de Nuestra Señora de las Lágrimas en su Soledad, de la Hermandad del Silencio de Utrera, según diseño de Sebastián Martínez Zayas, en 2012-13. Las coronas de oro de la Virgen de la Esperanza de Triana, en 1982-84; Virgen de la Estrella, en 1997-99; y Virgen de la O, con diseño de Francisco Javier Sánchez de los Reyes, en 2006-07, son especialmente representativas de la faceta más exuberante de su arte. Por otra parte, la carreta de la Hermandad del Rocío de la Macarena, con diseño de Antonio Garduño Navas, en 1990-91; el aguamanil y el frontal de altar de la Virgen de la Esperanza de Málaga, en 2005; y el Sagrario de la Basílica del Gran Poder, muestran su faceta más estructural. Mención aparte merecen el espléndido conjunto formado por los varales, candelabros de cola, jarras y faroles del paso de la Virgen de la Salud de la Hermandad de San Gonzalo, los primeros con esculturas en madera vista de Luis Ortega Bru y Ricardo Rivera, en 1978, el resto en 2011-2012, y la reproducción a escala del Guernica de Picasso, en 2013.

Ramón León Peñuelas fue discípulo de Antonio Pérez Barrios en edad infantil, y después completó su formación en los talleres de Jesús Domínguez y Manuel Villarreal. Durante quince años trabajó en el taller de Hijos de Juan Fernández y en plena madurez abrió taller propio en la calle Alfarería de Triana. Con

la incorporación de sus hijos Sergio y Ramón, éste Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, trasladó el taller al Parque Empresarial Arte Sacro. Su concepto artístico coincide con el de Juan Borrero en cuanto a la necesidad de mantener las referencias estructurales y cubrirlas con múltiples elementos iconográficos y ornamentales de pequeño formato y elevado virtuosismo en la ejecución técnica y los contrastes de texturas; y, a la vez, es muy variado en lo que refiere a los movimientos artísticos sobre los que procede con dichos criterios. En los varales y los ciriales del paso de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos, repujados entre 1995 y 1999, procedió sobre modelos barrocos en sus variantes regionalistas, ampliados con relieves escultóricos del año 2011; en los candelabros, las jarras y los respiraderos del paso de la Virgen de los Ángeles, de la Hermandad de los Negritos, en 2002 a 2012, rigió el discurso modernista y Art Decó, iniciado por el pintor Juan Miguel Sánchez con el diseño del palio; en la corona y el puñal de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, en 2011, y los respiraderos de la Hermandad de la Vera Cruz de los Palacios y las potencias del Cristo de las Penas de la Hermandad de la Estrella, en 2011-12, modificó la línea estructural de los antiguos modelos barrocos con el virtuosismo de sus aportaciones; en los candelabros, la moldura, las maniguetas y las jarras del paso de la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo, en 2011 y 2015-16, trascendió los modelos regionalistas con la extensión de los motivos por todas las superficies, manteniendo el dorado concebido por Juan Manuel Rodríguez Ojeda; en la reforma de los varales y las seis jarras violeteras del paso de la Virgen de la Cabeza de la Hermandad de las Siete Palabras, en 2014, incorporó líneas movidas y recursos propios; en la aureola del Sagrado Corazón de Jesús de Nervión, del año 2009, y, sobre todo, en las potencias del Cristo de la Sagrada Lanzada, en 2015-16, incorporó brillantes técnicas mixtas a los modelos góticos que las caracterizan, en el caso de éstas, vidrieras con cristales de colores en un segundo nivel espacial bajo doseletes; y en la vara y el remate con templete del Simpecado de la Hermandad del Rocío de Triana, renunció a los motivos repujados para mostrar la limpieza de las trazas arquitectónicas en consonancia con los modelos manieristas.

Ramón León y sus hijos tienen una amplia y destacada producción: diadema de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos; Estandarte Sacramental de la Hermandad de las Siete Palabras; Libro de Reglas y pértiga Hermandad del Carmen; varales y respiraderos de la Hermandad de Jesús Nazareno de El Arahál, en 2011; reproducción de la corona antigua y desaparecida de la Virgen de Valme, en 2011; corona de la Virgen del Rosario de Benacazón, en 2011; silla de la Hermandad de Santa Ana de Dos Hermanas; potencias de Jesús Cautivo de Alcalá de Guadaíra; peana de la Virgen de los Dolores de Moguer, en 2013-14,

con grupos escultóricos pasionistas; broche de la Hermandad de los Negritos para la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 2014; y candelera, respiraderos, peana y jarras del paso de palio de la Virgen de los Remedios de la Hermandad de los Estudiantes de Granada, en 2016 y aún en fase de ejecución García, David, 2016).

Figura 4

Jarra del paso de la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo de Sevilla, 2015-16 (Ramón León Peñuelas)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Joaquín Ossorio Martínez se formó en la Escuela de Artes y oficios de Sevilla, en la promoción de 1979 a 1984. Abrió taller propio en el año 1993. Puede decirse que es la excepción de la época, pues se ha especializado en complementos para las imágenes, como potencias, coronas, diademas y aureolas, ostensorios y otras piezas de mediano y pequeño formato, en las que además opta por la recuperación y el mantenimiento de líneas clásicas de las distintas etapas barrocas, que actualiza manteniendo un marcado sabor. Sus piezas muestran estéticas de otros tiempos, a la vez que renuncian a la mera imitación y posible suplantación mediante el uso de técnicas y la introducción de matices actuales. Debido a esa ascendencia no suele caer en excesos decorativos; aunque, como artista de su tiempo, incorpora motivos varios con una gran facilidad compositiva. Entre sus obras más destacadas podríamos destacar las potencias del Crucificado de la Luz de la localidad de las Dalías, en Almería, del año 1994; potencias del Crucificado de los Afligidos de la Hermandad de la Trinidad de Utrera, del año 2005; corona de la Virgen de la Amargura de Bollullos del Condado, en la provincia de Huelva, del año 2005; aureola de Santa María Magdalena de la localidad de Almagro, en Ciudad Real, de 2007; corona de espinas del Crucificado de las Siete Palabras, del año 2013; diadema de la Virgen de las Aguas, del año 2014, en la que reprodujo un modelo antiguo perdido de la misma imagen; coronal y puñal de dolores de la Virgen de la Estrella de la Hermandad de la Salud de Cáceres, de 2014; ostensorio de la iglesia de Villanueva de la Sierra, en la provincia de Cáceres, del año 2015; y corona de la Virgen de la Concepción de Écija, derivada de originales barrocos, en 2015. En la actualidad trabaja en los candelabros de cola del paso de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Merced de Huelva.

José Manuel Ramos de Rivas nació en 1946 en la calle San Clemente de Sevilla (Sánchez de los Reyes). La amistad de Juan Fernández Barranco con su hermana despertó su interés por la orfebrería y eso lo llevó a entrar como aprendiz en el taller de Juan Fernández Gómez en 1959. Al mismo tiempo, estudió delineación en la Escuela de Maestría y dibujo artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla. Trabajó como oficial en los talleres de Manuel Villarreal, Jesús Domínguez y Manuel Seco Velasco. Se estableció en taller propio en el año 1977, y al mismo se incorporaron sus tres hijos, José Manuel, Pedro y Jaime. Los respiraderos del palio de la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo, en 1996, le proporcionaron el reconocimiento de un Premio Demófilo. Por desgracia, falleció poco después, en 1999. Desde entonces lo regentan sus hijos, José Manuel Ramos Espinosa estudió Dibujo Artístico, y Delineación, Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Sevilla, y se ocupa del diseño, la dirección artística y el modelado de originales y cincelado; Pedro es el encargado del taller y realiza

la lampistería; y Jaime lleva la gestión y la administración de la empresa. La continuidad administrativa y artística del taller está avalada por obras como los candelabros de cola de la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo; los respiraderos de la Virgen de Gracia y Esperanza de la Hermandad de San Roque, según modelo de García Armenta del año 1940; los faroles de la Hermandad de los Estudiantes; la candelera del paso de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Estudiantes; los casquillos para la cruz del Crucificado de las Aguas; y las jarras, los candelabros de cola con guardabrisas y faroles, y la peana para la Virgen de la Soledad de la Hermandad de la Vera Cruz de Cádiz, éstos en el estilo rococó demandado por la corporación, en 2016.

Figura 5

Ramón León Peñuelas. Respiraderos y candelabros del paso de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos de Sevilla, según el discurso modernista iniciado por el pintor Juan Miguel Sánchez, 2002-2012



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Ángel, Francisco Javier y José Delgado López, todos ellos discípulos de su padre José Delgado, durante años primer oficial del taller de Manuel Villarreal,

forman el taller de Hermanos Delgado, establecido primero en el barrio de El Fontanal, y desde hace tiempo en la calle Goles. Inmaculada y Ángel, hijos de Ángel Delgado López, trabajan en el taller. Uno de sus primeros conjuntos, formado por los varaes, los respiraderos, la candelaría, las jarras y la peana del paso de palio de la Virgen de la Aurora de la Hermandad de la Resurrección, así como su corona, en 1987-1992, consagró al taller por el equilibrio del diseño, la fuerza estructural y la limpieza del repujado. Los respiraderos y las jarras del paso de palio de la Virgen de la Merced de la Hermandad de Pasión lo consagraron como uno de los representantes destacados del estilo virtuosista característico de esta época, en esta ocasión con una gran profusión de elementos iconográficos y decorativos de estirpe vegetal de procedencia gótica. El nivel mostrado en otras muchas obras es equivalente: esquinas del paso del Crucificado de la Buena Muerte de la Hermandad de la Hiniesta; peana de la Hermandad de la Resurrección de Córdoba; peana de la Virgen de la Paz, en 2010, en estilo gótico; potencias de Jesús del Gran Poder y Jesús Nazareno de Utrera; Cruz Parroquial de la iglesia de El Cerro del Águila; ostensorio de la Hermandad de los Estudiantes de Sanlúcar de Barrameda; respiraderos de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión; y candelabros de cola de la Hermandad de la Hiniesta, con esculturas de maceros. Este taller realizó una completa restauración de la orfebrería del paso de palio de la Virgen de la Esperanza (Macarena), que cuenta con importantes piezas de Cayetano González, Manuel Seco Velasco, Jesús Domínguez, Juan Fernández, Bautista y Landa.

Un taller especialmente cualificado es el de Manuel Jiménez Almagro, formado junto a su padre José Jiménez, orfebre de reconocido prestigio, autor de la Custodia de la iglesia de la Magdalena. Establecido en el Polígono Industrial la Choza, en la localidad de Benacazón, supone un brillante contrapunto al virtuosismo preciosista de los anteriores talleres, lo que no quiere decir que su obra no comparta idéntico nivel técnico y, cuando las ocasiones lo requieren, acabados análogos. Lo es por su apuesta por los órdenes estructurales como prioridad máxima, a la que aplica los motivos necesarios en la dimensión estética de la orfebrería de nuestros tiempos. En su producción destacan los respiraderos de la Hermandad del Santo Entierro de la Palma del Condado, junto a José Jiménez Jiménez, en 1998-2004; carreta de la Hermandad del Rocío de Gines, en 2004; cruz de Jesús Nazareno de la Hermandad de la Soledad de Olivares, en 2009; corona de la Virgen de la Esperanza de la iglesia del Juncal, en 2009; ciriales y cruz de la iglesia de San Pedro; corona de la Virgen de las Cruces, patrona de Don Benito; respiraderos del paso de palio de la Virgen de los Dolores de Villanueva del Ariscal; y la restauración del Sagrario de la iglesia de San Andrés, en 2010. Men-

ción especial merecen las corazas de los tres soldados romanos del misterio de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena, en 2007-08, según diseño del escultor Fernando Aguado, autor de los bajorrelieves que Manuel Jiménez Almagro vació en plata y soldó en el soporte del mismo metal, en el que repujó con magistral calidad los motivos ornamentales que hacen las transiciones con las composiciones escultóricas.

Figura 6
Coraza del soldado romano del misterio de la Sentencia
de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, 2007-08
(Fernando Aguado y Manuel Jiménez Almagro)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Otros talleres activos en los últimos años son Orfebrería San Juan, fundado por Manuel Fernando Martínez y Juan Bautista Gutiérrez, ambos discípulos de Manuel Villarreal, en 2004, cuya principal característica es la recuperación de los modelos y los modos clásicos de finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, como puede verse en el diseño de los respiraderos de corte recto y con el resalte apropiado; Orfebrería Maestrante, especializado en el trabajo para las bandas de cornetas y tambores y la decoración de naturaleza varia, que tiene trabajos en Casa Real y realizó el paso de la Santa Cruz de la Palma del Condado y la cruz que remata el estandarte de la Hermandad del Museo; y, en otro sentido, Industrias

Élite, empresa establecida en La Rinconada, con una orientación industrial y un amplio catálogo de varas, ciriales, candelabros, coronas y diademas, que también produce en serie bordados, cerería, retablos, vidrieras y artículos de recuerdo.

Figura 7

Coraza del mando romano del misterio de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, 2007-08
(Fernando Aguado y Manuel Jiménez Almagro)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Figura 8
Coraza del mando romano superior del misterio de la Sentencia
de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, 2007-08
(Fernando Aguado y Manuel Jiménez Almagro)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

La tradición del bordado sevillano

El bordado es una especialidad artística con una arraigada, amplia y excelente producción en la ciudad de Sevilla desde finales de la Edad Media. En ese largo desarrollo, destacan varias etapas sucesivas desde mediados del siglo XIX hasta finales de los años cuarenta del siglo XX, caracterizadas por una gran creatividad (Mañes Manaute, 1995). A partir de ahí, cambiaron una serie de circunstancias que derivaron en la situación actual, en la que se mantienen las elevadas condiciones técnicas y se resiente de modo muy considerable el diseño de las obras, ahora lastrado por la falta de criterio estructural y la completa pérdida de significado de los motivos iconográficos desarrollados en el período citado, interpretados como simples ornamentos susceptibles de modificación. Ello ha llevado a la falta de gracia en las composiciones, al aumento masivo de los volúmenes y la supresión de los espacios libres que permitían establecer distintos niveles y, en conjunto, a la sobrecarga, la masificación y el embastecimiento de las obras, por otra parte, muy bien resueltas técnicamente.

Esto es debido a que, en la economía de crisis de los años cuarenta del siglo pasado, se prescindió de la figura del diseñador como un miembro fijo e imprescindible del taller, sustituido, primero, por el dibujante ajeno al mismo, por lo general bien formado artísticamente, sea como escultor, pintor, orfebre o tallista; mas ajeno a los problemas técnicos y las dificultades del bordado, con los que los dibujos dejaron de estar concebidos con la mentalidad textil necesaria; después por simples aficionados procedentes de los ámbitos cofrades, a veces con muy buen gusto, aunque sin la formación técnica y artística necesaria. De ese modo, los talleres empezaron a repetir unas pautas degenerativas, sobre todo, de los modelos originales de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en los que sobredimensionaron las proporciones de las partes y el todo, introduciendo, en consecuencia, perfiles y nervios bastos; y, por otra parte, a codificar referencias de finales del siglo XIX, quitándoles la gracia orgánica original.

Sólo cuando intervino algún diseñador acreditado, como Antonio Dubé de Luque, José Manuel Bonilla Cornejo, Francisco Javier Sánchez de los Reyes o Sergio Cornejo, los bordados actuales adquirieron la dimensión perdida y la categoría plástica que le corresponde a la ciudad por trayectoria contrastada y tradición.

Los primeros talleres que habría que citar son los herederos de otros históricos, dos de ellos con más de un siglo de actividad ininterrumpida. El más antiguo de todos es el que regenta Guillermo José Carrasquilla Navarro, establecido en la calle Socorro número veintiséis, con la colaboración de bordadoras como Rocío y María del Carmen Carrasquilla Navarro, todos ellos procedentes del taller dirigido por Guillermo Carrasquilla Perea, por lo tanto, herederos directos de Carrasquilla Rodríguez y Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Fundado éste último en 1888, cuenta con ciento veintinueve años de actividad, y conserva numerosos diseños históricos de los excelentes artistas mencionados. En la actualidad, Carrasquilla Navarro lucha por hacerse con un sitio propio, pudiéndose citarse como una de sus últimas obras los broches de los faldones del paso del Cristo de la Salud de la Hermandad de los Gitanos.

Otro taller centenario es el que regentan José Manuel Elena Martín y su hija Carla Elena, Licenciada en Bellas Artes, ambos herederos de Esperanza Elena Caro, que lo dirigió entre 1947 y 1974, y, por lo tanto, de Victoria Caro, al frente entre 1936 y 1947, y José Caro, desde su fundación en 1917. El taller cumplirá los cien años de actividad ininterrumpida en 2017. La amplia tradición familiar y los numerosos diseños acumulados a lo largo de los años, entre los que destacan los de Ignacio Gómez Millán en la etapa de Victoria Caro; y, en segundo lugar, los de Joaquín Castilla Romero, Juan Pérez Calvo, Fernando Marmolejo Camargo

Figura 9
Palio de la Virgen de la Salud de la Hermandad de San Gonzalo
de Sevilla, 1995-96 (Manuel Guzmán Bejarano y Fernández y Enríquez)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

y Manuel Elena Caro, en la etapa de Esperanza Elena Caro, le proporcionan una extraordinaria base. La actividad de Carla en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Artístico la ha decantado en los últimos años de crisis económica por la restauración de prendas y enseres, entre las que destacan el estandarte de la Hermandad de la Macarena, réplica de Esperanza Elena Caro en 1971 del dise-

ñado por Ignacio Gómez Millán y bordado por Victoria Caro (Castilla Muñoz, 2010), en 1936; y el manto de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, la túnica de Jesús ante Anás, el manto de la Virgen de la Caridad de la Hermandad del Baratillo, las caídas del palio de la Virgen de la Esperanza (Macarena) y las caídas del palio de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de las Penas de San Vicente, todas estas obras de Esperanza Elena Caro, con diseños de Manuel Elena Caro. Entre las prendas de nueva factura puede citarse el manto de camarín de la Virgen de la Paz (Luque Teruel, 2014), bordado en plata en 2009; y el Simpecado de la misma Hermandad y con idénticos materiales, en 2010.

La sociedad establecida entre José Ramón Paleteiro Bellerín e Isabel Melero, oficiala ésta del taller de Carrasquilla Perea, formada con Carrasquilla Rodríguez, supone un segundo grado de proyección de la actividad derivada de los talleres centenarios. José Ramón Paleteiro inició su aprendizaje muy joven, y es el encargado de los diseños, en los que es frecuente la impronta regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda; mientras que Isabel Melero es la responsable de la ejecución técnica de los bordados, siempre con una alta calidad y en sintonía con las técnicas habituales en los diseños de éste. El primero es además un destacado vestidor de imágenes, que destaca en la recuperación de modelos antiguos y el carácter regio que desarrolla en la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión. Su primer palio, el de la Virgen de la Aurora de la Hermandad de la Resurrección, está resuelto con la técnica de repostero o recorte; con la que resolvió en 2010 el paso barroco de cajón para los traslados de la Virgen del Rosario de Monte Sión, estimable interpretación de las medidas y modelos perdidos y, por fortuna, recuperados con iniciativas como ésta. Entre sus obras podemos citar el manto de la Virgen de Gracia y Amparo de la Hermandad de los Javieres; sayas de la Virgen de la Hiniesta en 2003, Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, Virgen de las Penas de la Hermandad de Santa Marta y Virgen de Consolación de la Hermandad de la Sed; túnica del Cristo de las Tres Caídas de Triana, y el estandarte y los paños de bocina de la Hermandad de Santa Marta. Por otra parte, en 2003-04, reprodujo el palio de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, original de Ignacio Gómez Millán y Victoria Caro en el año 1936, a su vez versión de otro de los mismos autores en 1924. Entre sus restauraciones destacan el manto celeste de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena, bordado por Guillermo Carrasquilla Perea en 1963-64; manto de la Virgen de la Amargura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda del año 1925; Manto de la Virgen del Desconsuelo de Jerez de la Frontera, antiguo de la Virgen de la Amargura, bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1902-03; y palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma de la Hermandad del Cristo de Burgos, con el que consiguió un premio Demófilo.

Figura 10
Palio de traslados de la Virgen del Rosario de la Hermandad
de Monte Sión de Sevilla, 2010 (José Ramón Paleteiro)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Lo mismo puede decirse de Rosario Bernardino, oficiala durante muchos años del taller de Esperanza Elena Caro, establecida desde el año 1996 en la calle Sebastián Gómez número once de Sevilla. En cierto modo, puede considerarse continuadora de dicho taller, al menos lo es con total seguridad en las soluciones

técnicas. Suyos son los faldones de la Virgen de la Soledad de San Lorenzo; los palios de Paterna y la Virgen de las Lágrimas de Granada; el techo de palio de la Virgen de Guadalupe, en 2004; y el manto, la saya y el cingulo de la Virgen de la Salud de los Enfermos, Virgen de la Soledad de La Algaba y la Soledad de San Lorenzo. Una obra singular es la túnica carmesí del Señor de la Sentencia (Luque Teruel, 2010), con diseño de José Manuel Bonilla Cornejo basado en la ilustración del libro de Reglas de la Hermandad del año 1720, bordada en 2005. El palio de la Virgen de la Consolación de la Hermandad de la Sed, diseñado por Rafael Rodríguez y redimensionado por David Calleja, bordado en 2013, muestra un sentido preciosista análogo al de la orfebrería actual.

Figura 11
Palio de la Virgen de Consolación de la Hermandad
de la Sed de Sevilla, 2013. (Rosario Bernardino)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

El Taller Santa Bárbara es uno de los que tiene mayor prestigio en las últimas décadas en Sevilla. Regentado por Juan Areal Giráldez y Joaquín López González, inició su actividad en 1983, y, dada la continuidad, puede considerarse también heredero de las pautas marcadas por Esperanza Elena Caro. Su solvencia técnica es un aval de garantía de calidad, como lo demuestra el manto de la Virgen

de las Angustias de la Hermandad de los Estudiantes, obra magna, según proyecto original de Joaquín Castilla Romero, adaptado a las necesidades de la escala real por José María Méndez y Joaquín López, con escenas en sedas de color que reproducen dibujos de Juan Antonio Huguet Pretel y cabezas de marfil talladas por Ricardo Suárez, en 2001-04. Este manto destaca por su perfecta conjunción con el palio, proyectado por Joaquín Castilla Romero y bordado por Esperanza Elena Caro en 1951-58; aunque, por supuesto difiere de éste en el énfasis preciosista de la ejecución, propio de esta época y, como total, con una relativa tendencia a la ampliación volumétrica de los motivos realizados en la técnica de cartulina. Lo mismo puede decirse de los faldones de dicho paso, diseñados por Joaquín López con una clara derivación neoplateresca, bordados en 2009-2010, éstos con un aumento progresivo del grosor de los elementos y la composición en general. Dicho preciosismo, fruto del alarde técnico sobre la identidad del diseño, es común cualquiera que fuese el estilo adoptado, por ejemplo, podemos verlo en la saya de la Virgen de la Esperanza de Triana, diseñada por Francisco Javier Sánchez de los Reyes con una cierta ascendencia regionalista de raíz mudéjar; túnica del Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de la Esperanza de Triana, con diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, reconstruido por Francisco Javier Sánchez de los Reyes; manto de la Virgen del Rocío Almonte, a finales de la primera década del siglo XXI, con motivos dieciochescos; y manto de la Virgen del Rocío de la Hermandad de la Redención en el Beso de Judas, en consonancia con el palio bordado por Esperanza Elena Caro en 1971, cuyas caídas reprodujo Francisco Carrera Iglesias en 2009-2010, bordado entre 2014 y 2016. En la actualidad restaura el antiguo palio de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos, diseñado por Ignacio Gómez Millán y bordado por Victoria Caro en 1938, ahora de la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de Jesús Nazareno de la Puebla de Cazalla.

Uno de los bordadores más cualificado en diseño y ejecución de este momento es Francisco Carrera Iglesias, Paquili para los amigos. Su completa formación, primero en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, en su sede de Nervión, en 1972-75; al mismo tiempo, con su trabajo altruista en el taller de dorado de Placede; y, en tercer lugar, como aprendiz de bordado en el taller de Fidela Vázquez, oficiala del taller de Leopoldo Padilla Vic, en 1979-84, y, durante seis meses, en el de las hermanas Martín Cruz, forjó una personalidad muy interesante desde el punto de vista creativo. Esas perspectivas aumentaron con la colaboración como diseñador y bordador con Victorio y Lucchino, mantenida desde 1980, y, a principios de los años noventa, en Loewe, empresa de complementos de alta costura, con los que asumió la necesidad de aunar tradición y últimas tendencias. También con la colaboración con Gastón y Daniela en el diseño y bordado del palco regio del Teatro

Real de Madrid, en 1998. Su obra es amplia y de gran calidad, destacando el palio, en 1990-95; la saya, en 1996; y los mantos de coronación y camarín de la Virgen de los Dolores de la Hermandad del Cerro del Águila, en 2002. Junto a estas obras, el dosel del retablo del Crucificado del Amor, en la Iglesia del Salvador; faldones de los pasos del Crucificado de la Misericordia de la Hermandad de Santa Cruz, Hermandad Sacramental del Sagrario, Gran Poder de Madrid y Santa Marta de Los Morales; respiraderos de la Virgen de los Dolores de Gibraleón; mantos de camarín de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de Los Estudiantes y la Virgen del Socorro de la Hermandad del Crucificado del Amor, Virgen de Guaditoca en Guadalcanal, Virgen de Guadalupe de Cáceres, Virgen de los Estudiantes de Madrid, Hermandad franciscana de Lucena, Hermandad del Nazareno de Setenil de las Bodegas, Virgen del Robledo, Virgen de la Esperanza de Cumbres Mayores, Virgen de las Misericordias de la Hermandad de Santa Cruz, Virgen de Tentudía, Vera Cruz de Aracena, Virgen del Pilar de Zaragoza, Virgen de El Robledo, Nazareno de Salteras, de camarín de la Virgen de la Hermandad del Calvario de Huelva, Nazareno de Alcalá de Guadaira, Salud de Rota, Afligidos de San Fernando, Amargura de Guadalcanal, Carmen de Orense, Macarena de Madrid y Piedad de Alanís; y los palios de las hermandades de la Oración Sanlúcar de Barrameda, Estudiantes de Madrid, Calvario de Huelva, Blancos de Setenil, Negros de Setenil y San Francisco de Lucena. También es suya la reproducción del tocado de los rombos de la Virgen de la Esperanza (Macarena), utilizado como toca, atribuido a Juan Manuel Rodríguez Ojeda, cerca de 1920.

El taller de Fernández y Enríquez, establecido en Brenes, fue el más activo de Sevilla en el último cuarto del siglo XX, actividad se prolongó durante toda la primera década del siglo XXI. Desde mediados de la última década de ese siglo lo regentaron los hijos de los fundadores Rafael Fernández y Fernando Enríquez Morán, el primero responsable de la dirección técnica del taller; y el segundo de los diseños y las relaciones comerciales. El taller destacó por su versatilidad técnica y estética, pudiendo señalarse como punto álgido de su producción la colaboración con el diseñador Antonio Garduño. Su actividad fue tan amplia y repartida por todo el país, recordemos que tiene numerosas obras en Zamora, Madrid, Almería, Córdoba, Cádiz, Málaga, etc..., que es necesario sintetizarla con unos cuantos ejemplos, como el manto de la Virgen de la Encarnación de la Hermandad de San Benito, basado en el diseño del palio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda del año 1930, en 1987-89; palio de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos, del año 1994, que reproduce el orinal diseñado por Ignacio Gómez Millán bordado por Victoria Caro en el año 1938; palio de la Virgen de la Estrella, con diseño de Antonio Garduño Navas, en 1994-95; túnica asimétrica del Cristo de las Penas de la Hermandad de San Roque, en el año 1995, derivada de las pos-

trománticas de la segunda mitad del siglo XIX; palio de la Virgen de la Salud de la Hermandad de San Gonzalo, según diseño del tallista Manuel Guzmán Bejarano, en 1995-96; manto de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos, donado por la Duquesa de Alba y bordado entre 1996 y 1997; manto de la Virgen de la Piedad de la Hermandad del Baratillo, con diseño asimétrico que parte de la estética postromántica de finales del siglo XIX, bordado en el año 1998; respiraderos del paso de la Virgen de la Estrella, según diseño de Antonio Garduño Navas, en el año 1999; túnica y respiraderos del Cristo de la Misericordia de la Hermandad de las Siete Palabras, en el período comprendido entre los años 2000 y 2006; y túnica de rocalla del Cristo de las Penas de la Hermandad de San Roque, bordada años antes para el Cristo del Silencio del Desprecio de Herodes de Córdoba, pasada y adaptada en 2011. Entre sus mayores logros está la restauración del manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), entre 2009 y 2012, que marcó un hito por la recuperación del diseño original de Juan Manuel Rodríguez Ojeda como elemento fundamental de la obra, y por la conservación de la totalidad de las piezas bordadas originales, con el asesoramiento de una Comisión en la que participaron los miembros del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico Araceli Montero, Concepción Álvarez Moro y Gabriel Ferreras Romero; los historiadores del Arte Antonio Mañes Manaute y Andrés Luque Teruel; y Pedro García Rivero, Prioste de la Virgen de la Esperanza. El taller cesó en su actividad en el año 2015.

Luis Miguel Garduño inició su actividad en Triana, en el entorno de su padre, el diseñador y destacado vestidor de imágenes Antonio Garduño Navas, cuya actividad estuvo tan ligada a la Hermandad de la Estrella. En la actualidad tiene su taller en la cercana localidad de Bormujos, contiguo al de Orfebrería Triana, regentado por Juan Borrero. Luis Miguel Garduño sigue la línea creativa de su padre en lo que refiere a los diseños, con la notable diferencia de una sutil y magistral estilización, acorde con un dominio técnico a la altura de los mejores talleres sevillanos de los siglos XIX y XX. Puede verse en el banderín de Juan Pablo II de la Hermandad de la Estrella y el Simpecado de la Hermandad de San Gonzalo, composiciones con carácter aéreo propiciado por un impecable tratamiento de las cartulinas voladas; y en distintas insignias para la Hermandad del Gran Poder, así como en una saya confeccionada para la Virgen de la Estrella con bordados del siglo XVIII o principios del XIX, según proyecto concebido junto al arquitecto y diseñador Sergio Cornejo. En esas obras, los motivos se reducen considerablemente en tamaño y volumen, y los contrastes de texturas mediante un impecable juego de puntos y las correspondientes luces establecen distintos niveles y el consiguiente encaje plástico. Como conservador fue responsable de la limpieza y la restitución de las mallas de los frespiaderos de los pasos de la Hermandad

del Gran Poder. Entre sus restauraciones hay que destacar la del Simpecado de la Hermandad del Rocío de Triana, ésta bajo la supervisión de una comisión mixta formada por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico, dirigida por Gabriel Ferreras Romero, en la que participaron los historiadores del Arte Concepción Fernández Moro, Antonio Mañes Manaute y Andrés Luque Teruel. En esa intervención se recuperó una obra única, cuyos bordados estaban desperdigados y en mal estado, conservándose la totalidad de los mismos, con una impecable reintegración de las piezas que lo requerían utilizando hilos antiguos acordes. En la actualidad restaura una de las túnicas de San Juan Evangelista de la Hermandad del Gran Poder, relacionada con la producción de las hermanas Antúnez y Juan Manuel Rodríguez Ojeda entre 1895 y 1905.

En la provincia de Sevilla hay magníficos talleres, capaces de competir con los de la capital, como el de Jesús Rosado, establecido en Écija, consolidado con la colaboración directa del diseñador cordobés Rafael de Rueda, éste especialista en la recuperación de diseños históricos, casos del manto de la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de la Exaltación, uno de los primeros que restauró este taller; el manto de la Virgen del Desconsuelo de Jerez de la Frontera, restaurado por José Ramón Paleteiro; y el manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), restaurado por Fernández y Enríquez, en 2010-13, ambos obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en 1902 y 1930, respectivamente. El mismo Jesús Rosado ha restaurado el palio de la Virgen de las Mercedes de la Hermandad del Cautivo de Santa Genoveva, obra de Esperanza Elena Caro en 1965; y en la actualidad restaura el manto de la Virgen del Dulce Nombre, diseñado y bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en 1923. Entre las obras de nueva ejecución destacan los faldones del paso del Cristo de la Providencia y la Virgen de los Dolores de la Hermandad de los Servitas, diseñado por Antonio Dubé de Luque y bordado con hilos en oro y plata, en el estilo barroco con rocallas característico de este paso.

Otro taller de la provincia es el de Manuel Solano Rodríguez, establecido en Morón de la Frontera. Sus inicios estuvieron en el taller organizado por el Grupo Joven de la Hermandad del Calvario de esta localidad, en el verano del año 1992, con objeto de mantener y ampliar el ajuar de la Virgen del Mayor Dolor, titular de dicha cofradía. Dedicado de modo exclusivo y altruista a la Hermandad, accedió a la dirección del taller en 1995. Ese mismo año ingresó como aprendiz de Isabel Melero en el taller que la veterana bordadora regenta junto a José Ramón Paleteiro en Sevilla. Desde entonces el taller ha estado establecido en tres direcciones: las dependencias de la parroquia de Nuestra Señora de la Merced de Morón; la calle Marchena número cincuenta y dos, desde 1999; y la calle Jabonería número vein-

tidós de la misma localidad, desde el año 2005. En éste formó plantilla y trabaja para toda Andalucía, Madrid, Barcelona y Alicante. Sus diseños conservan la finura de épocas precedentes y comparten el virtuosismo de ésta, por lo que tienen un gran interés en lo que refiere al principio rector del dibujo; y su producción destaca por su extensión y gran calidad: palios de Nuestra Señora del Mayor Dolor y Virgen de la Amargura de Morón de la Frontera; manto de la Virgen de las Angustias, interior de las caídas del palio de la Hermandad de Jesús, e insignias de la Hermandad de Santa Cruz de la misma localidad; palio y manto de la Hermandad del Lavatorio de Orihuela, en la provincia de Alicante; palio de la Hermandad del Gran Poder de Montellano y Macarena Alicante; caídas del palio, respiraderos, saya y estandarte de la Macarena de Parla; palio, respiraderos, faldones y estandarte de la Hermandad de la Oración en el Huerto de Linares; túnica de Nuestro Padre Jesús de la Victoria y saya de la Virgen de la Paz, en 2011 con diseño del escultor Fernando Aguado y 2013-14, respectivamente; sayas de la Virgen de la Presentación al Pueblo de Dos Hermanas y Virgen de los Dolores de Archidona; techo de palio Virgen de la Paz de Utrera; respiraderos del palio de la Hermandad de Pasión de Almería; manto de la Virgen de la Hermandad de la Vera Cruz de Alcalá del Valle, en Cádiz; Hermandad de la Esperanza del Pilar de la Horadada de Alicante; senatus de la Hermandad de Jesús de Utrera; y Simpecados de las hermandades del Rocío de Morón de la Frontera y San Isidro de la localidad de Montellano. Entre sus restauraciones destaca la saya de la Virgen de la Hiniesta, diseñada y bordada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1917, en 2015. En la actualidad tienen numerosas obras en restauración: manto de la Virgen de los Dolores de Salteras; caídas laterales del palio de la Hermandad de la Vera Cruz de Córdoba; faldones de la Hermandad de Jesús de Morón; saya de la Virgen de la Soledad de Albaida del Aljarafe; y respiraderos de la Hermandad de los Olivareros de Utrera. Juana María Ibáñez creó escuela en Albaida del Aljarafe. Sus trabajos están repartidos por distintos puntos de la provincia, entre ellos destacan el manto de la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de Jesús Nazareno de la Puebla de Cazalla, en 1995; manto de la Virgen de las Mercedes de la Hermandad de Santa Genoveva (Carrasco, 1994), en 1996, que reproduce el de Juan Manuel Rodríguez Ojeda procedente de la Virgen del Rosario Patrona de Capataces y Costaleros; palio de la Virgen del Rosario, en 1996; caídas laterales del paso de la Virgen del Buen Fin de la Hermandad de la Lanzada, éstas en colaboración con Juan Antonio Curquejo, en 1997; y escudo del Sinelabe de la Hermandad de la Sagrada Lanzada, bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en el año 1919.

La actividad de María Dolores López Morán en Albaida del Aljarafe es indicativa de la ascendencia de la anterior. Esta bordadora se formó con Isabel Melero

y José Ramón Paleteiro en 1989-91; y trabajó en el Taller Nuestra Señora de las Mercedes de Coria del Río y en el de Juana María Ibáñez de modo ocasional. Es Graduada en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, en la especialidad de Decoración.

Lo mismo puede decirse del hacer de Genoveva Rodríguez, establecida en la misma localidad de Albaida del Aljarafe, autora de la túnica del Cristo de la Humildad de la Hermandad de la Victoria de Huelva, en 2006; caídas del palio de la Virgen de la Paz de la Hermandad de la Vera Cruz de Castiblanco; palio de la Virgen de Fe y Caridad de Almería (París, 2010), en 2010-11; e interior de las caídas del palio de la Sagrada Lanzada (Bandera, 2014), 2014-15.

Benjamín Pérez Pérez asimiló de modo indirecto las técnicas de la escuela de Isabelita Pérez, oficiala de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, y fundó taller propio en Bollullos de la Mitación, en 1983. De esta localidad salieron bordados para distintas partes del mundo: palios de la Virgen de la Soledad y la virgen de los Dolores de la Puebla de Cazalla, en 1997; Virgen de la Esperanza Macarena de Miami; Virgen de los Dolores de Espartinas; y Virgen de la Piedad y Virgen de la Paz de Sanlúcar la Mayor. Con ellos, el palio y dos mantos de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Santo Domingo de Guzmán de Jerez de los Caballeros; mantos de la Virgen de la Sangre de Gerena, Mayor Dolor de Campillos; saya de la coronación de la Virgen de la Esperanza de Triana; y Simpecados de las hermandades del Rocío de Bollullos de la Mitación, Rota, San Pedro de Alcántara, Villamanrique, Santa Fe de Granada y Mataró de Barcelona.

La amplia y fecunda actividad del taller de Fernández y Enríquez en Brenes fue una referencia indiscutible de la que proceden las Hermanas Rama, establecidas en la misma localidad. Éstas se dieron a conocer con trabajos como la Bandera Pontificia de la Hermandad del Calvario, diseñada por José María Cordon, en 1994-95; y después trabajaron para hermandades como la Amargura y el Rocío de Almonte, a las que hay que añadir las de la Vera Cruz y la Virgen del Rosario de Brenes. El añadido de nuevas piezas en el exterior de las caídas del palio de la Virgen de la Soledad de Cantillana, bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, supuso una auténtica prueba al quedar expuestas junto a referentes de calidad contrastada. Otra obra a tener en cuenta son los faldones de la Virgen de la Soledad de Cantillana, según diseño de José Naranjo Ferrari, en 2004. La obra con mayor repercusión de este taller hasta este momento ha sido la restauración en 2004 del antiguo manto de la Virgen de Regla, diseñado y bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1898, actual de la Virgen de la Soledad de Cantillana, bajo la supervisión del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico, dirigido por el historiador del Arte y conservador Gabriel Ferreras Romero.

El Taller de bordados Salteras, fundado para atender las necesidades de la Hermandad de la Vera Cruz de dicha localidad, en 1982, fue dirigido por Alfonso Reyes, y una vez fallecido éste, lo regentan José Manuel Azuaga Polo y Alfonso Verde Ortiz. Su primer encargo externo fue para la Hermandad de Puente Genil, en la década de los ochenta, y aún dirigido por el primero. La producción de este taller es muy amplia, casi toda ella para hermandades de la provincia y otras zonas de España: caídas del palio de la Virgen de la Trinidad de Baeza; techo de palio de la Virgen de la Hermandad de la Vera Cruz de Tomares; mantos de la Virgen de los Dolores de Camas; Vera Cruz de los Palacios; Virgen de la Paz y Esperanza de Córdoba, con diseño de Fray Ricardo; Virgen de las Angustias de Albacete; Virgen de la Encarnación de Gerena; Vera Cruz de Brenes, con diseño de Ramón León; Vera Cruz de Salteras y Virgen de la Esperanza de Elche; manto y saya de la coronación de la Virgen de la Oliva de Salteras y de la Virgen de la Estrella, Patrona de Miguelturra en Ciudad Real; sayas de la Virgen de la Paz, Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Estudiantes, Virgen del Carmen de la iglesia de Santa Catalina; faldones del paso de la Virgen de la Solead de San Buenaventura; paño de traslado de la Virgen del Rocío; y Simpecados de las hermandades del Rocío de Salteras, Alicante y Garrucha en Almería. Talleres Salteras ha realizado numerosas restauraciones de prendas históricas, como los mantos de la Virgen de Valvanera, Virgen de la Amargura de Constantina, Virgen de la Vera Cruz de Tomares y el antiguo de la Virgen de la Concepción de la Hermandad del Silencio, ahora de la Virgen de los Dolores de Cantillana; y los palios de la Virgen de la Vera Cruz de Tomares y la Virgen de Soledad de Castilleja de la Cuesta, todo anónimo del siglo XIX. A ello hay que añadir las restauraciones del manto de la Virgen de los Dolores de Paradas; y la saya de la Hermandad de Jesús Nazareno de Alcalá del Río, prendas bordadas por Juan Manuel Rodríguez Ojeda a principios del siglo XX.

Ana Bonilla Cornejo es hermana del diseñador y escultor José Manuel Bonilla Cornejo. Alcanzó el grado de formadora de bordado habilitada por la Junta de Andalucía en el año 1999. Trabajó para el diseñador Alex Pérez Castell, con el que desfiló en la pasarela de Nueva York del año 2002. Dirigió el taller de bordados de la Hermandad de la Vera Cruz de Guillena, para cuya imagen titular bordó el manto de salida y las caídas del palio, entre los años 2003 y 2005. También dirigió el taller de bordados de la Hermandad de la Vera Cruz de Valencina de la Concepción, localidad en la que está establecida con taller propio. Al mismo tiempo, colabora con el sastre Fernando Rodríguez Ávila. Los diseños de su hermano José Manuel y el dominio de las antiguas técnicas del siglo XIX, con sus sistemas de iluminación mediante el contraste de los distintos hilos y puntos, la hace una bordadora muy singular, como puede apreciarse en el manto y la saya de coronación

de la Virgen de la Estrella de Valencina de la Concepción; Manto de la Virgen de Requena, en la provincia de Valencia; los faldones del paso de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena, del año 2003; manto de coronación de la Virgen de los Ángeles de Alájar, en la provincia de Huelva, de 2004; manto de la Virgen de la Soledad de la localidad de Velez Rubio, en la provincia de Málaga; manto de la Virgen del Carmen de Río Chico; Simpecado de la Hermandad de la Columna de Carmona; Simpecado de la Patrona del Viso del Alcor; Simpecado de la Hermandad del Rocío de Mairerna del Aljarafe; túnica del Niño Jesús de Gaucín; y caídas frontales del palio de la Virgen del Sol, en 2013-15.

Figura 12
Caídas del palio de la Virgen del Sol de Sevilla, 2013
(José Manuel y Ana Bonilla Cornejo)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Figura 13

Caídas y techo del palio de la Virgen del Sol, de José Manuel y Ana Bonilla Cornejo, en 2013, y el pintor malagueño Raúl Berzosa, en 2015



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

La última generación de bordadores sevillanos cuenta con Mariano Martín Santonja como una realidad consagrada en la capital. Formado en el taller de la Hermandad del Calvario de Sevilla, dirigido de modo excepcional por Carlos Ballarry, alcanzó en éste el alto nivel que lo situó en altura análoga a la de los profesionales consolidados. Su posterior actividad en el taller conventual de las hermanas Filipen-

ses de Santa Isabel le proporcionó la experiencia necesaria para abrir taller propio en la cercana calle Socorro número ocho, en el año 1998. Entre sus obras hay que citar el manto de la Virgen de la Caridad, en 2008; palio de la Virgen Dolores Almagro Ciudad Real, en 2008; sayas de la Virgen de la Amargura del Perdón, de la Palma del Condado, Hermandad de la Sangre de Lucena, Virgen de los Dolores de Almagro en 2009, Virgen de la Clemencia de Jerez de la Frontera, Virgen de la Caridad en 2012, Virgen de los Reyes en 2012 y Virgen de Araceli de Lucena; túnica de Nuestro Padre Jesús de Loja, en la provincia de Granada, en 2012; y broches del paso del Crucificado de Burgos, en 2015. Su obra más importante es, hasta este momento, el manto de la coronación de la Virgen de Regla, en 2010-11, en el que se observa el aumento de los volúmenes y la colmatación del soporte habitual en esta época.

José Luis Sánchez Expósito nació en 1981 y fue discípulo de Isabel Melero a temprana edad. Con esta consumada maestra del bordado aprendió las técnicas de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y alcanzó un elevado nivel técnico, que le permitió iniciar su actividad personal a inicios del año 1998. Fundó el taller Bordados Santa Clara en 2005. La consagración le llegó con la túnica buganvilla bordada en plata del Señor de la Sentencia, en 2015, diseñada por el granadino José Manuel Martínez Hurtado con la referencia del diseño de Fernando Marmolejo Camargo para el interior del camarín de la Virgen de la Esperanza (Macarena). Su perfección y finura en la utilización de las distintas técnicas y los contrastes de texturas y luces del bordado regionalista sevillano lo convierten en una auténtica excepción y lo han consagrado como una importante perspectiva de futuro.

Emilio Gómez Moreno fue discípulo de Joaquín Ojeda y trabajó durante un tiempo en el taller Santa Bárbara con Juan Areal Giráldez y Joaquín López González. Estableció taller propio en el Convento de las monjas filipenses de Écija, y allí bordó el manto de camarín y la saya de la Virgen de la Soledad; la saya de los volantes de la Virgen de la Esperanza, y el estandarte de la Hermandad del Cristo de Confalón, todo en Écija. Entre sus restauraciones destacan las de las prendas del misterio de la Quinta Angustia y el palio de la Virgen de Montserrat.

Antonio Rodríguez Quintero es otra destacada excepción entre los bordadores sevillanos actuales por su formación en la especialidad de dibujo artístico y, en consecuencia, por la finura de sus proyectos y calidades de acabado, libres de excesos en la interpretación de los volúmenes y capaces de establecer distintos niveles entre éstos y el soporte de fondo con la brillantez de los grandes períodos del pasado reciente. Nació en Pilas en 1979, localidad en la que inició su formación como bordador en las Casas de Oficios del Ayuntamiento. De allí pasó a los talleres de Rosario Bernardino y Juana María Ibáñez, en los que perfeccionó sus

conocimientos técnicos, al mismo tiempo que recibió clases de dibujo artístico en la capital. Entre sus obras pueden citarse el estandarte y la saya de la Virgen de los Dolores de Valverde del Camino, en las que reinterpretó con criterio y buen gusto el arte de Juan Manuel Rodríguez Ojeda; caídas del palio de la Virgen de las Lágrimas de Tarifa; palio y manto de la Virgen de Belén de Pilas, el primero según el concepto antes indicado y el segundo afin a la fase previa a la definición regionalista en el bordado sevillano; broches de los faldones de la Virgen de la Paz y la Virgen del Reposo de Valverde del Camino; Sine Labe Vera Cruz Bollullos del Condado, en 2012; estandarte de San Roque de la localidad de Alcalá del Valle; guión con el lema de la Hermandad de la Paz, en 2012; túnicas de Nuestro Padre Jesús de Belmez, en Córdoba, en 2012, Cristo de la Oración en el Huerto de Baeza, en 2014, y Cautivo de Pilas, en 2013; y Simpecados de la Virgen del Reposo de Valverde del Camino, Santa Cruz de Rociana, y Rocío de Trigueros, éste bordado en plata. Entre las restauraciones, el manto Virgen de los Dolores de Valverde del Camino.

Figura 14

Túnica del Señor de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, 2014-15 (José Manuel Martínez Hurtado y José Luis Sánchez Expósito)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

La disolución del taller de Fernández y Enríquez en 2015 llevó a las bordadoras del mismo a organizarse bajo la dirección de un nuevo regente, David García Cabrera, que asegura la continuidad técnica y artística y la independencia administrativa del mismo, bajo la denominación de Restauración y Bordados S.L. desde diciembre del mismo año. Son las bordadoras que dirigidos por aquéllos realizaron la excelente restauración del manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), diseñado y bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en 1929-30, entre 2010 y 2013. El nuevo taller lleva el mantenimiento conservativo de las prendas y enseres de la Hermandad de la Estrella, y se ha estrenado con los broches de los faldones del paso de palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma, en consonancia con los respiraderos bordados por Esperanza Elena Caro en la década de los cincuenta del siglo pasado, estrenados en la Semana Santa de 2016.

Otros oficios artísticos que deberíamos tener en consideración

Junto a los anteriores oficios artísticos, que forman las llamadas artes suntuarias, por lo tanto, reconocidos en la esfera superior del Arte, deberíamos tener en cuenta otros oficios con naturaleza distinta, que, aplicados a la Semana Santa, adquieren una nueva definición artesanal y, en tal condición, significan en la dimensión estética. Es el trabajo de vestidores de imágenes, floristas y cereros, en los que puede reconocerse una carga de sentido, intencionalidad y estilo.

La capacidad de los vestidores para completar y, llegado el caso, para transformar la expresión de las imágenes, sobre todo en las dolorosas de candelero, les otorga una consideración especial como creadores efímeros. Son varios los que destacan en Sevilla y, sin duda, están protagonizando una de las etapas más importantes en su especialidad, tanto por la calidad, como por la identidad, personalidad y creatividad de sus propuestas (Sánchez Rico *et al.*, 2015).

Aún continúa en activo Pepe Garduño, a veces secundado y sustituido por su sobrino Luis Miguel Garduño, hijo de su hermano Antonio, como él mismo uno de los grandes vestidores sevillanos de la segunda mitad del siglo XX. Pepe Garduño se caracterizó siempre por los tocados ampulosos, muy abiertos, con una gran profusión de encajes o pliegues, según la naturaleza de los tejidos. Su estilo, muy decorativo, tuvo el contrapunto de los planteamientos reduccionistas cuando vestía a las imágenes en el mes de noviembre, innovando con la Virgen de la Esperanza (Macarena). En la actualidad sólo viste a la Virgen de la Estrella, con la que se mantiene fiel a su estilo decorativo, ahora bastante estilizado.

Antonio Bejarano es un auténtico artista, muy dotado para sacarle el máximo partido a las imágenes según sus cualidades escultóricas, como puede verse en la Virgen de Madre de Dios de la Palma de la Hermandad del Crucificado de Burgos y la Virgen de los Dolores de la Hermandad de los Servitas y, sobre todo, en la soltura minimalista con la que viste a la Virgen de las Tristezas de la Hermandad de la Vera Cruz, con la que ha marcado una impronta, ya histórica. Su versatilidad es pareja a la originalidad que muestra en cada caso, anteponiendo siempre el lucimiento de la escultura al suyo propio. Esa adecuación lo ha proyectado a unos niveles creativos nunca vistos, que lo sitúan en la vanguardia de la especialidad. Ésta incluye la moderna elección de tejidos y la seguridad de las decisiones reduccionistas, en sentido inverso a los gustos decorativos de los viejos maestros que protagonizaron etapas anteriores.

Figura 15

Virgen de la Esperanza (Macarena) de Sevilla vestida por José Garduño



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

José Ramón Paleteiro ha recuperado antiguos tocados regios y modos clásicos con un gusto exquisito en la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, trabaja con profundo sentido simbólico en la Virgen de Gracia y Amparo de la Hermandad de los Javieres y muestra su versatilidad con el clasicismo contemporáneo de la Virgen de la Cabeza de la Hermandad de las Siete Palabras. Su impronta plástica, muy precisa y acentuada cuando las ocasiones lo requieren, es

especialmente significativa en el primero de los casos citados, la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, la dolorosa más antigua de la Semana Santa de Sevilla y una de las más difíciles de vestir por su acentuada inclinación.

José Antonio Grande de León interpreta con mucho gusto los modelos populares en la Virgen del Dulce Nombre y la Virgen de la Caridad de la Hermandad del Baratillo, en los que entronca con las propuestas de su maestro Fernando Morillo y, sobre todo, con las distintas líneas de Antonio y Pepe Garduño. Mucho más importante son los modelos añejos con los que ha puesto en valor a la Virgen de la Soledad de San Buenaventura, a la que ha sacado un partido inédito e inesperado, invocando la estética romántica que le corresponde en origen a la talla.

Figura 16
Virgen de la Soledad de San Buenaventura de Sevilla
vestida por José Antonio Grande de León



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Joaquín López González ha actualizado los modos de Juan Manuel Rodríguez en la Virgen de la Amargura, acentuando su profundo dolor itinerante, emparentado con el del famoso cuadro de Juan Valdés Leal. Como principal logro, puede decirse que la ha contextualizado de modo ejemplar con su paso. El contraste establecido entre la riqueza de las prendas debidas al citado diseñador, la simplicidad del tocado, escueto, reducido al marco de la cara y el pecherín, y la angustia expresada por la Virgen forman un conjunto conseguidos como pocos.

Javier Hernández Lucas ha recuperado el antiguo “refregador” de Fernando Morillo para la Virgen de la Esperanza de Triana, a la que viste con gusto excepcional, y a la que ha devuelto su raíz trianera, irrenunciable, presentándola de nuevo como prototipo de la belleza física de las mujeres de un barrio. Ese tocado se divide en dos partes bien diferenciadas, en la que contrastan tanto las direcciones diagonales y yuxtapuestas de los pliegues como la naturaleza de los tejidos, uno dorado, cuyo reflejo ilumina la cara de la imagen. Este vestidor sólo quiere vestir a la Virgen de la Esperanza (de Triana), a la que está dedicado con exclusividad.

Joaquín Gómez Serrano, caracterizado por una gran imaginación en las reinterpretaciones de disposiciones de distintas épocas en la Virgen de la Esperanza de la Trinidad, fomenta la reactualización de los modelos tomados de las antiguas fotografías. De esa manera, impulsa la vuelta a las raíces de la corporación y proyecta una personalidad propia en el modo de hacerlo, valiente y eficaz, sin concesiones al estancamiento en los puntos de vista rasantes de la segunda mitad del siglo pasado. José Manuel Lozano mantiene los modos de Pepe Garduño en la Virgen de la Esperanza (Macarena), la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos y la Virgen del Rosario de San Pablo. Su fidelidad al maestro con el que ha colaborado durante más de veinticinco años, lo ha llevado a los tocados amplios, abiertos, con varias vueltas en todo el contorno y hasta tres picos en la parte superior (Delgado, 2015). Su criterio es muy distinto cuando viste a la Virgen de las Penas de la Hermandad de Santa Marta, con la que utiliza las tablas clásicas; y cuando interpreta con criterio y creatividad distintos modelos antiguos en la Virgen del Sol, con los que empieza a mostrar una personalidad acorde a los nuevos tiempos.

Junto a ellos, el joven David Toro Ríos destaca por su creativa modernidad y atención con los patrones clásicos en la Virgen de la Amargura de la Hermandad de los Salesianos de Morón de la Frontera. En su caso, no se trata de una feliz reinterpretación de modelos, sino que, formado con la realidad de dichas recuperaciones, esto es, con el excelente ejemplo de los anteriores, crea ya desde ese hecho, desde el dictado de la variedad histórica recuperada, con el sentido postmoderno

fijado por aquéllos. Llama la atención la exactitud y la grandeza pareja de sus cálculos, y más teniendo en cuenta su juventud.

Los floristas aportan unas características estéticas importantes a los pasos sevillanos. Superada la moda mayoritaria y abusiva de los claveles, malentendidos como clásicos, cuando en realidad se impusieron como una realidad económica y simbólica en la posguerra del siglo pasado, en la actualidad se ha recuperado la variedad de especies y colorido, aumentando de modo considerable la personalidad y la categoría estética de los pasos en la calle (Rodríguez Rechi, 2014).

Los floristas actuales no se quedan atrás con sus excelentes aportaciones (Piñero, 2015), sobre todo, Javier Grado con sus propuestas en los pasos del Crucificado de la Fundación y la Virgen de los Ángeles, de la Hermandad de los Negritos, en los que ha utilizado en años sucesivos, calas chocolat, lirios y espinos, y flores de algodón, respectivamente; y también en los de las hermandades del Amor, San Roque y Soledad de San Buenaventura, en los que utiliza flores muy variadas, con agudos contrastes tendentes a potenciar las características simbólicas de las imágenes y los valores espaciales y volumétricos de cada conjunto. Esa capacidad creativa puede verse en todos los pasos que monta: Jesús Despojado, La Paz, Redención, Las Aguas, San Gonzalo, El Museo, Santa Marta, Cristo de Burgos, Baratillo, La Lanzada, El Cachorro, La Soledad de San Buenaventura y El Santo Entierro. Fuera de Sevilla en los pasos de las hermandades de Nuestro Padre Jesús y la Amargura de Constantina; y la Santa Faz y la Resurrección de Córdoba (Romera, 2014).

Luis López Barreto es el responsable de los montajes de Floristería Los Claveles, que se ocupa de las exuberantes y variadas propuestas de los pasos de la Hermandad de la Esperanza de Triana, espléndidos en la soltura de las flores, sus aportaciones cromáticas y las distintas elecciones año tras año; y de la clásica variedad del paso de la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de la Exaltación. Durante años mantuvo la libertad creativa y la soltura de las flores frente a la imposición de los claveles prietos, mal entendidos como clásicos, sobre todo en el primero de los pasos citados. También es responsable de los pasos del Prendimiento y la Virgen de Regla de la Hermandad de los Panaderos, en los que las bellas gradaciones cromáticas y la soltura son consecuencia de la utilización de orquídeas rojas y violetas, rosas y espigas verdes, en el caso del primero, y la derivación a una tonalidad rosácea en el del segundo.

Los hermanos Ramos regentan en la actualidad Floristería Ramitos, empresa que mantiene los claveles a petición de hermandades como la Macarena y El Cerro

del Águila para su paso de misterio; aunque ha presentado propuestas personales acordes con los nuevos tiempos con las aguavivas utilizadas en el paso del Señor de la Sentencia y distintos tipos de flores y colores en los pasos de la Oración en el Huerto y la Virgen del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, en 2015.

Floristería Suroeste ha incorporado los fanales conventuales en el palio de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos, combinado con sumo gusto ranúnculos, freccias, állium, hortendia, agapanto, hypericum, jacinto, eustoma, bouvardia, protea, uvas y hojas de talco.

La actividad de los cereros, actualmente casi anónima, también tiene un componente artesanal destacado, y no sólo en la elaboración de un tipo de cera u otra o en los colores de éstas, también en las distintas modalidades, como las velas rizadas, en la actualidad en desuso y que deberían recuperarse por su gran fuerza plástica. Por otra parte, las velas con flores son auténticos conjuntos escultóricos, cuyos niveles de acabado y las autorías correspondientes deberíamos valorar como es debido. Para ello habría que empezar despejando los pasos que las usan, para que no vayan ocultas entre una masa de cera y puedan verse como es debido; y después sería conveniente valorar las distintas propuestas y los niveles de calidad como auténticas esculturas modeladas (Pérez Franco, 2013).

Figura 17
Flores del paso de la Virgen de los Ángeles
de la Hermandad de los Negritos de Sevilla (Javier Grado)



Foto: Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido

Conclusiones

Los distintos oficios artísticos y las especialidades correspondientes a cada uno de ellos responden a pautas comunes dictadas por una dimensión estética supeditada a una mentalidad neobarroca persistente, en muchos aspectos complaciente; y, al mismo tiempo, presentan peculiaridades propias determinadas por la práctica y las exigencias de los comitentes. La incidencia de éstos es tan determinante que el gusto o la deformación del mismo en los ambientes cofrades, son polos con frecuencia frecuentes en esta época, Tal dicotomía está muy acentuada con la ausencia de diseñadores en las plantillas de los talleres; la proliferación de dibujantes aficionados, muchas veces sin la formación necesaria; y el carácter extrovertido de los sectores cofrades menos formados, siempre dispuestos a hacerse notar, sin la mínima conciencia de sus graves carencias. La influencia de éstos se ha impuesto en las últimas décadas en numerosas hermandades, influenciando en el proceso creativo y sobre las motivaciones personales de los artesanos, supeditados a las inclinaciones de las demandas.

Muchas veces, esos mismos artesanos han alentado las expectativas de los comitentes menos formados, y, el resultado, lógico, ha sido la progresiva exageración de los volúmenes y las formas, circunstancia nada deseable que, en muchos casos, ha sacado los pasos y tronos de escala. Es preciso tener en cuenta ese detalle, pasos y tronos, pues en Sevilla se han realizado unos y otros para todas las localidades andaluzas y muchos puntos de España. Eso ha llevado a la masificación de los conjuntos, que en la mayoría de las ocasiones y salvo excepciones muy celebradas, han perdido la nobleza de proporciones de otros tiempos no tan lejanos, y la finura en los pormenores que distingue a la mejor artesanía sevillana de todos los tiempos, incluida la contemporánea.

Por otra parte, los diseños de Antonio Dubé de Luque para la Hermandad de los Servitas; Antonio Garduño Navas para la Hermandad de la Estrella; Manuel Guzmán Bejarano para la Hermandad de San Gonzalo; Francisco Carreras Paquili, para la Hermandad del Cerro del Águila; José Bonilla Cornejo para la Hermandad del Sol; Francisco Javier Sánchez de los Reyes para las hermandades de la Esperanza de Triana y San Gonzalo y distintas hermandades de toda Andalucía; José Manuel Martínez Hurtado para la Hermandad de la Macarena; y Sergio Cornejo para la Hermandad de la Estrella, aportan discursos bien fundamentados, en los que la iconografía y las soluciones estéticas responden a conceptos predeterminados, haciendo que las raíces, las tradiciones y las nuevas tendencias creativas, confluyan y sirvan a propósitos concretos y maduros. Así, el conocimiento y el buen gusto se imponen al crecimiento desorbitado y los mismos artesanos ad-

quieren una categoría estética superior. Puede afirmarse que cuando el proyecto tiene unos fundamentos nobles, cuales quieran que éstos sean, con independencia del estilo elegido, y la dirección artística de la obra lo exige, esos mismos talleres son capaces de realizar obras finas y sublimes, dignas de ser equiparadas con las de otras épocas importantes.

Quede claro, pues, el virtuosismo reconocido en la ejecución de los artesanos sevillanos actuales; y, también, la necesidad de trabajar sobre nuevos diseños, y, sobre todo, de frenar, de una vez, la sobre valoración de las dimensiones y los volúmenes, esto es, los excesos de protagonismo en lo que deberían ser complementos sutiles y sublimes. Por otra parte, sería deseable también la búsqueda de lenguajes propios del siglo XXI, que reflejen la idiosincrasia de la sociedad actual y aprovechen las aportaciones de los grandes artistas contemporáneos, incluidas las vanguardias, sin renunciar por ello a unos fundamentos centenarios.

Bibliografía

- Bandera, J. A. (2014-2015). Cuarenta y dos años después, el palio de la Lanzada saldrá completamente bordado en 2015. *Pasión en Sevilla*, 27 de noviembre de 2014.
- Carrasco, F. (1994). La Virgen de las Mercedes, de Santa Genoveva, estrenará en 1996 una réplica del actual manto. *Diario ABC*, 22 de febrero de 1994.
- Castilla Muñoz, C. (2010). El estandarte de la Hermandad, obra de Ignacio Gómez Millán, José y Victoria Caro en 1936. En: Andrés Luque Teruel, *Tesoro de la Macarena*, (p. 70). Sevilla, Hermandad de la Macarena.
- Dávila-Armero del Arenal, Á. (2010). *La Semana Santa de Sevilla. Miércoles Santo*. 8 Vol. Sevilla Tartessos.
- Delgado, Fran (2015). José Manuel Lozano. En: *De Nazaret a Sevilla*, 14 de septiembre de 2015.
- García, D. (2016). La nueva máquina de la belleza. *Radio Granada*, 29 de febrero de 2016.
- López de Paz, F. J. (2014). Juan Borrero. El arte de vivir. En: AAVV, *Juan Borrero* (p. 98). Sevilla, Icas.
- Luque Teruel, A. (Coord.) (2010). *Tesoro de la Macarena*. Sevilla, Hermandad de la Macarena.
- _____ (Coord.) (2013). *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*. Sevilla: Editorial Tartessos, III Vol.
- _____ (2014). Diseños y bordados de la Hermandad de la Paz. En: Vicente Flores Alés, *La Paz. El Povenir. Historia y Patrimonio* (pp. 231-233). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Mañes Manaute, A. (1995). Esplendor y simbolismo en los bordados. En: AAVV, *Sevilla Penitente* (pp. 243-337). Vol. III. Sevilla: Editorial Géver.
- París, M. (2010). Benjamín González apuesta por un mayor hermanamiento. *Diario de Almería*, 8 de diciembre de 2010.

- Pérez Franco, I. (2013). Armonía, luz y gracia. Las velas rizadas, una aportación macarena. En: Andrés Luque Teruel (Coordinador). *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad* (pp. 178-181). Sevilla: Editorial Tartessos, Vol. III.
- Piñero, F. (2015). Los diez exornos florales más interesantes de la Semana Santa 2015. *Pasión en Sevilla*, 9 de abril de 2015.
- Roda Peña, J. (1995). El paso procesional. Talla, dorado y escultura decorativa. En: AAVV, *Sevilla Penitente* (pp. 3-80), Vol. II. Sevilla: Editorial Geveer.
- Rodríguez Rechi, M. J. (2014). Las flores en la Semana Santa, en el Congreso Nacional de floristas en Sevilla. *Pasión en Sevilla*, 31 de enero de 2014.
- Romera, E. (2014). Las diez flores de la Semana Santa de Sevilla 2014. *Pasión en Sevilla*, 24 de marzo de 2014.
- Sánchez de los Reyes, F. J., y Ramos de Rivas J. M. Una vida dedicada a la orfebrería. En: *Orfebrería Ramos*.
- Sánchez de los Reyes, J. (2014). Formación y estilo. La consolidación de la orfebrería contemporánea. En: AAVV, *Juan Borrero* (pp. 106-108). Sevilla: Icas.
- Sánchez Rico, J. I., Bejarano Ruiz, A., y Romanov López-Alfonso, J. (2015). *Imago Mariae. El arte de vestir Vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul.
- Sanz Serrano, M. J. (1995). El ajuar de plata. En: AAVV, *Sevilla Penitente* (pp. 173-241), Vol. III. Sevilla: Editorial Geveer,
- _____ (2014). La plata histórica en los templos de Triana. En: AAVV, *Juan Borrero*. Sevilla: Icas.

Nuevas entidades culturales en la ciudad de Málaga: una alternativa educativa en la casa-hermandad

Flora Recio Luque¹
Enrique Bravo Lanzac²

Resumen

Este capítulo versa sobre las causas de la aparición en la ciudad de Málaga de una nueva tipología arquitectónica, la casa-hermandad, así como el deseo por parte de las hermandades y cofradías de exponer el patrimonio que transforman estos edificios en espacios culturales. Desde hace tres décadas, y en especial en estos últimos años, se viene percibiendo un interés notorio por parte de estas corporaciones para presentar su patrimonio con una voluntad expositiva; observando en algunos casos intenciones cercanas a una musealización de la casa-hermandad. Cabe destacar la importancia de estos espacios para fomentar un mayor conocimiento de la cultura popular que define nuestra sociedad, así como, del fenómeno antropológico y etnográfico que supone la propia Semana Santa. Apostamos por el reconocimiento y el uso de las casas-hermandad como recurso didáctico por ser espacios de conocimiento gracias a su riqueza patrimonial, contribuyendo a la formación de la ciudadanía mediante la educación del patrimonio incorporando técnicas interpretativas que revelan el significado de los bienes del universo cofrade.

Palabras clave: Casa-hermandad, *tinglao*, recurso didáctico, interpretación del patrimonio, espacio cultural.

Introducción

Las diferentes coyunturas históricas y urbanísticas en la ciudad de Málaga durante las primeras décadas del siglo pasado originaron la aparición de un nuevo modelo procesional caracterizado por grandes tronos³ (Merino y Nieto, 1997, p. 40) que ante la imposibilidad para salir del interior de los templos, fueron creciendo sin más limitación que el espacio urbano. Encontrándose las hermandades en una delicada y desprotegida situación tuvieron que buscar soluciones que paliaran la necesidad de cobijo, esta nueva circunstancia originó la aparición de las estructuras efímeras conocidas como *tinglaos*.

Las hermandades y cofradías hace cuatro décadas, queriendo dejar atrás la situación de precariedad bajo los toldos que conformaban los *tinglaos*, se plan-

1 Universidad de Málaga. flora_recio@hotmail.com

2 Universidad de Málaga. enriquebravolanzac@gmail.com

3 Trono de Semana Santa: término originalmente de Vélez Málaga donde se le llamaba *trono* a las andas que se trasladaba a las imágenes de culto, finalmente, en la capital malagueña se termina por definir *trono* como el conjunto de la imagen sagrada y las andas procesionales o varales.

tearon la urgencia de construir nuevas sedes estables que dieran respuesta a las carencias que venían padeciendo. Estas necesidades pueden definirse como las siguientes: aglutinar los usos organizativos, configurar un espacio almacén para guardar los tronos procesionales y concebir un continente desde el que realizar la salida procesional adoptando así el valor religioso y representativo en defecto de la iglesia. La solución a estos problemas se llama casa-hermandad, una nueva tipología autóctona que intentaba solventar los variados problemas que tenían las hermandades al encontrarse con la dispersión de sus bienes, bien, alquilando pisos y locales a modo de sedes, bien, guardando su patrimonio en almacenes y dependencias que poseían hermanos y cofrades.

A partir de la década de los 70 surge la inquietud por parte de las hermandades y cofradías de adaptar sus casas-hermandad como espacios donde exponer su patrimonio, con las dificultades que conlleva desarrollar una iniciativa de características expositivas en un edificio no proyectado para tal función. Bien sea cierta esta realidad, observamos algunos casos que llegan a consolidar una imagen semejante a una institución museística, donde observamos claras intenciones de generar un discurso expositivo específico y diseñado expresamente para la muestra y difusión del patrimonio, en un intento de alejarse —no siempre conseguido— de la tradicional presentación acumulativa de enseres que las hermandades acostumbran.

Estas casas-hermandad custodian un patrimonio muy diverso siendo contenedor de los distintos elementos que conforman el fenómeno de la Semana Santa. Se configura un espacio cultural donde se genera conocimiento y se fomenta un proceso de enseñanza-aprendizaje con el público que lo visita. Empleando técnicas metodológicas de la interpretación del patrimonio se crea un espacio de aprendizaje vivencial con el contacto con la realidad en el que los mismos hermanos trabajarán por hacer comprensible su patrimonio cofrade. Asimismo, se entiende que estas sedes albergan una riqueza patrimonial con un alto valor educativo, vehículo de multitud de significados, que deben ser comprensibles por todos para la concienciación de la ciudadanía en el fomento de su preservación y conservación.

De la educación formal a la interpretación del Patrimonio Cofrade

Las nuevas tendencias educativas del siglo XXI incitan a pensar que son necesarias aplicar otras alternativas para la formación, no solo de los escolares, sino de la ciudadanía. Además de la educación formal ofrecida por la escuela, existen

otras vías educativas que forman parte de la educación no formal,⁴ la cual se desarrolla en unos contextos más o menos independientes de los centros escolares. Este tipo de educación se desarrolla desde los museos, centros de interpretación, documentación, ecomuseos y otros tantos espacios culturales. Por ello, las casas-hermandad pueden ser un contexto de aprendizaje no formal gracias al contacto directo con los bienes patrimoniales que contienen entendiendo que pueden llegar a ser un recurso didáctico.

En lo relativo al *boom* turístico en el que Málaga se ha visto envuelta durante los últimos años, muchas hermandades de Pasión se han planteado la posible gestión y difusión de su patrimonio cofrade convirtiéndose en una oferta cultural complementaria, sin desatender sus otras funciones innatas que responden a su razón de ser como asociaciones religiosas de carácter popular que rinden culto a diferentes advocaciones. En algunos casos, han llegado a consolidarse como equipamientos culturales, como hoy día lo son algunos de los denominados y reconocidos *museos cofrades*⁵ en Málaga. A pesar de haber sido catalogados propiamente como entidades museísticas de pequeñas dimensiones, poseen una escasa repercusión turística (Figura 1).

Desde el punto de vista formativo, las casas-hermandad como contenedores patrimoniales pueden propiciar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Todos los bienes culturales siempre son objetos de estudio y movilizan el saber, proporcionando información y creando conocimiento más allá de ellos mismos. A su vez, estos bienes tan valiosos permiten crear un espacio para dicho aprendizaje estimulando la construcción del conocimiento mediante la participación activa del público (Fernández, 2003). De esta forma, suponen el punto de partida para poder entender e interpretar el patrimonio cofrade permitiendo la comprensión de su significado y el porqué de su existencia en la ciudad de Málaga.

Asimismo, el conocimiento del patrimonio crea conciencia sobre la importancia del pasado por parte de la sociedad actual. La didáctica del patrimonio⁶ implica la formación en valores de manera transversal facilitando la concienciación humana en lo que se refiere al respeto y conservación del patrimonio.

4 Sobre la educación formal y no formal véase el documento Belén Martín (2013).

5 Sobre los museos cofrades véase el artículo de Alarcón (2012).

6 Sobre los museos y el uso del patrimonio véase el artículo de Prats (2001).

Figura 1
Salón de tronos de la casa-hermandad
de la Archicofradía del Paso y la Esperanza

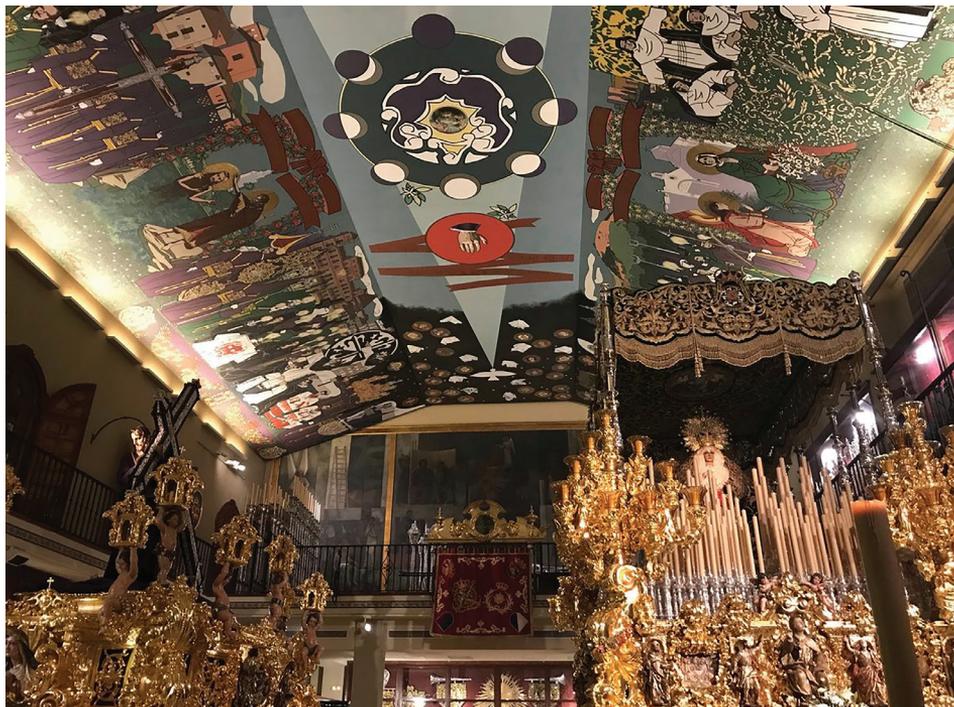


Foto: Autores.

El museo de la Esperanza como contenedor de la realidad de la riqueza patrimonial cofrade.

Este patrimonio cofrade, a pesar de ser una temática muy concreta, es relevante en nuestra ciudad y forma parte de nuestro patrimonio etnográfico malagueño. Es un patrimonio muy rico y diverso que surge con las hermandades penitenciales, cuya esencia y memoria quedan recogidas en cada una de las casas-hermandad, en cuyas visitas permiten conectar con la cultura cofrade. Así, se conciben como recurso didáctico que facilita el aprendizaje de cualquier visitante. Con la inclusión de técnicas interpretativas mitiría revelar el significado de la vida en hermandad y la comprensión de este fenómeno como expresión cultural (Morales, 2001; Santamaría, 2008).

Actualmente, el patrimonio es como un imán que da nombre a la ciudad y que atrae a diversos visitantes, y es por ello, por lo que también debemos saber cómo utilizar ese patrimonio como recurso educativo, por lo que para lograrlo, se-

rán necesarios ciertas técnicas y métodos que favorezcan el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de las casas-hermandad. En este sentido, nos referimos a la interpretación del patrimonio como herramienta para acercar el patrimonio natural y cultural de nuestra tierra al público que nos visita, en beneficio de todos: habitantes, visitantes y territorio, de tal manera, que puede ser una alternativa metodológica para las labores de gestión y difusión del patrimonio cofrade de las hermandades.

Para su mejor entendimiento, recogemos la definición de *interpretación* que realiza la Asociación para la Interpretación del Patrimonio en el año 1996: “La interpretación del patrimonio es el “arte” de revelar *in situ* el significado del legado natural y cultural al público que visita esos lugares en su tiempo libre”. La interpretación del patrimonio se puede lograr con una comunicación atractiva y la presentación del todo con un guion lógico haciéndolo comprensible; desmenuzando y desvelando el verdadero significado de los bienes cofrades y relacionándolo con experiencias personales del público. Así, se logrará que sea una experiencia motivadora logrando la concienciación ciudadana.

Finalmente, cabe destacar que los mejores conocedores del patrimonio que poseen las hermandades y los primeros en haber obtenido vivencias sobre la cuestión son los propios hermanos. Ellos son los que posiblemente tengan el mayor *arte* y pasión para hacer comprensible y otorgar de significado al patrimonio cofrade, elementos que son necesarios para la construcción de la didáctica del patrimonio.

El caso paradigmático de la Semana Santa en la ciudad de Málaga

No es nuestro interés en este epígrafe desglosar la historia y evolución del fenómeno de la Semana Santa en la ciudad de Málaga. Esta cuestión está ampliamente desarrollada y documentada en la bibliografía específica⁷ en materia cofrade, en la que de manera pormenorizada, podemos entender este fenómeno paradigmático tanto desde su primitivo y capital sentido religioso como desde la imbricación con el arte y la esencia del espíritu barroco que refleja una equilibrada fórmula que representa la identidad de todo un pueblo. El *catolicismo popular* (Esteve Secall, 2005, pp. 11-14) conformado por diversas manifestaciones públicas derivadas del rito y la liturgia toman formas muy distintas con gran riqueza en

7 Para profundizar en la historia de la Semana Santa de Málaga consultar: AA.VV. (1987); Jiménez Guerrero (2000).

encanto y folclore (Merino, y Nieto Ortiz, 1997) y se postula como un excelente y potencial vehículo evangelizador.

Sin precisar un exhaustivo orden cronológico ni pretender una detallada revisión historiográfica de la cuestión, sí es nuestra intención describir aquellas ideas fundamentales que posibilitaron el germen de este nuevo modelo procesional surgido en la ciudad de Málaga. Relataremos las principales causas históricas, sociales, económicas y urbanísticas que transformaron las primitivas procesiones penitenciales, vigentes hasta las últimas décadas del siglo XIX, en los *desfiles procesionales* con un carácter más festivo y suntuoso y enfocados a erigirse como la potencial fiesta turística del invierno malacitano en las primeras décadas del siglo XX.

Podríamos definir lo singular de la problemática de este nuevo modelo procesional en el conflicto entre dos realidades físicas contrapuestas queriéndose dominar por el alcance de sus escalas. Se produce una lucha metafórica entre continente y contenido. Nos encontramos en la diatriba, marcada por una parte por las limitaciones físicas de las puertas de acceso de iglesias y conventos —el continente y por otra, por la ambición desmedida del crecimiento de los tronos —el contenido—, un *gigantismo*⁸ alentado en la década de los 20 y los 30, traducción directa de la búsqueda de una espectacularidad en los desfiles, ayudado por la competencia patrimonial entre las hermandades. La idea que resume la problemática del *caso malagueño* es la disyuntiva entre el contenido: el trono *versus* el continente: la arquitectura (Figura 2).

Un nuevo modelo procesional para una nueva ciudad

Comprender y conocer las causas de la génesis de este nuevo modelo nos es imprescindible para poder opinar sobre su realidad con justicia. Se hace necesario indagar en esta evolución para entender los procesos de transformación de nuestros *desfiles procesionales*. El creciente interés despertado en la última década enfocado en el modelo de la procesión de nuestros días, nos invita a un intento riguroso y transversal para conocer la evolución de nuestras procesiones para así poder aportar razonamientos con criterio y base historiográfica.

Para comenzar el relato que nos haga entender mejor las casuísticas de estas transformaciones nos remitiremos a la situación urbana de la ciudad de Málaga

8 Para una lectura detallada de los porqués del proceso de *agigantamiento* de los tronos procesionales ver: Sánchez López (1996, pp. 9-12).

a finales del siglo XVIII. Málaga construye su perfil urbano moderno derribando sus inoperantes murallas. La población crece a pesar de las catástrofes naturales, que afligen periódicamente a la ciudad, y se extienden por los arrabales extramuros: el Perchel, la Trinidad, Capuchinos y la Victoria, razón de lo colmatada que se encuentra la ciudad histórica. Con la llegada de los borbones a la corte española se introducen nuevos conceptos urbanísticos y surge la preocupación por el embellecimiento de la ciudad que se manifiesta con la creación de espacios amplios de formas geométricas y la proliferación de viviendas palaciegas. En esta época se construyen la Aduana, el Palacio Episcopal, la plaza del Obispo y el edificio de la Sociedad Económica de Amigos del País.

Figura 2
Emocionante salida de la Virgen de la Paloma desde su casa-hermandad.



Foto: Autores.

Obsérvese la relación entre continente y contenido, una lucha metafórica gobernada por la escala.

La transformación de Málaga (Machuca, 1987) —escasa en territorio a causa de sus limitaciones geográficas: el monte de Gibralfaro, el río Guadalmedina y el mar Mediterráneo— se efectuó a partir de la conquista de nuevos espacios ganados principalmente al mar asumiendo las necesidades de la nueva población. Se plantearon intervenciones intramuros que pretendían reconvertir determinados ámbitos urbanos —definidos por el organicismo del urbanismo musulmán

de tejidos abigarrados donde la privacidad doméstica se anteponía al concepto de ciudad— a esa nueva realidad socio-económica, política e ideológica a través de la ortogonalidad y una renovación edificatoria acorde con la nueva situación.

A lo largo del curso del siglo XIX, se produce un crecimiento demográfico y una notable transformación morfológica y tipológica del centro histórico impulsada por las desamortizaciones y el desarrollo de la industria textil y metalúrgica. Estas operaciones urbanísticas generan una nueva manera de vivir la ciudad centrada ahora en sus antiguos espacios de extramuros. Estos lugares se transforman en los principales espacios para el encuentro y la vida social de la ciudad —la Alameda, la plaza de la Aduana, la plaza de la Merced, el paseo del Parque, y el ensanche de Heredia—, convirtiéndose en los principales escenarios de la Málaga decimonónica presididos por las nuevas viviendas señoriales y palacetes de las familias pujantes de la oligarquía malacitana. Estos hechos hacen extensible que las procesiones se viesen afectadas por esta remodelación social y urbanística de la ciudad. No olvidemos que las hermandades y cofradías son un reflejo de la propia sociedad de cada época y se ven transformadas al unísono que evolucionan sus ciudadanos.

Esta idea de la transformación social de las hermandades se ve refrendada cuando constatamos que, desde finales de la centuria decimonónica y durante las dos primeras décadas del siglo XX, se produce un fenómeno de aburguesamiento de las cúpulas dirigentes de las cofradías malagueñas que trae consigo la creación de férreos vínculos entre estas corporaciones y las grandes familias de la ciudad. A partir de este momento, las cofradías pierden casi por completo sus referencias gremiales en favor de una jerarquización social más acusada que desemboca en un proceso de competencia, modernización y enriquecimiento auspiciado por las grandes fortunas familiares.

Desde 1890 aumenta el tamaño de los tronos y su riqueza ornamental, sufriendo una profunda transformación que convierte las pequeñas andas portadas por *correonistas* en las grandes estructuras procesionales con decoración neobarroca, denominadas *trono malagueño*, y vigentes en la actualidad tras un auténtico proceso paulatino de agigantamiento a lo largo del siglo XX. En este proceso de magnificencia de la procesión se incorporan nuevos elementos y enseres, aumenta el número de nazarenos, se consolida el uso del capirote cónico⁹ —en sustitución del tradicional de habichuela— y se enriquecen los nuevos equipos de nazarenos

9 Sobre los elementos que definían la procesión de los años veinte consultar el epígrafe “Las dos primeras décadas” en Jiménez Guerrero (2000).

diferenciando los colores y tejidos de las túnicas y añadiéndoles nuevos aditamentos: escapularios, cíngulos y capas.

Se consolidan asimismo las presidencias y los desfiles militares convirtiéndose en elementos imprescindibles de cualquier cortejo (Figura 3). Todas estas medidas iniciaban un próspero camino a recorrer por las hermandades que comenzaban a trabajar en una misma dirección y que tendrá su feliz consecución en la fundación de la Agrupación de Cofradías de Málaga, decana en nuestro país de dichas entidades.

Figura 3
Procesión del Nazareno del Paso. Años 20. Calle Larios, Málaga



Foto: Archivo de la Archicofradía del Paso y la Esperanza.

Podemos observar la evolución de las dimensiones de los tronos y el enriquecimiento de los elementos del cortejo procesional.

Sumado a esta nueva estructura social de las hermandades cabe destacar también el papel de tutela y potenciación de este nuevo modelo por parte de la Agrupación de Cofradías desde el mismo año de su fundación en 1921.¹⁰ La unión de las hermandades prometía una sola voz con la que defender sus necesidades e

10 Para conocer en mayor profundidad los orígenes y motivaciones de la aparición de esta entidad agrupacionista consultar el epígrafe “La fundación de la Agrupación de Cofradías” en Jiménez Guerrero (2000, p. 79).

intereses y creaba un instrumento para obtener recursos económicos, amén de consolidar una nueva manera de conmemorar la Semana Santa como ya venía realizándose desde finales del siglo XIX. La creación de la Agrupación de Cofradías fue capital para la organización y consolidación de las procesiones, “por vez primera se produjo un acuerdo en lo relativo a la fijación de horarios a seguir por cada hermandad así como la obligatoriedad de cumplir una parte del itinerario común, constituido por las principales vías céntricas de la ciudad, al que se denominó *carrera oficial*” (Jiménez, 2000, pp. 82-83). La fijación de estas normas acababa definitivamente con el modelo de épocas pasadas basado en la penitencia, la intimidad y el recogimiento en pos de una celebración en la que se buscaba la grandiosidad y la espectacularidad de los desfiles, quedando atrás la cercanía de las calles estrechas para adaptar la procesión a los nuevos conceptos sociales y urbanos. La Semana Santa se concibe ahora “como una fiesta religiosa capaz de atraer a forasteros y visitantes que aportaran beneficios a una economía malagueña que no destacaba precisamente por su brillantez” (Jiménez, 2000, p. 83). Para la Agrupación de Cofradías se hacía indispensable el fomento de este nuevo concepto de la Semana Santa y para ello se pusieron en marcha numerosas iniciativas publicitarias, entre ellas, la edición de los carteles anunciadores, números especiales en revistas, la creación de la revista oficial *La Saeta*, así como una máxima difusión en radio y prensa escrita en los principales medios de comunicación nacionales. Todas estas acciones se impulsaron con la clara intención de atraer al mayor número de visitantes a la ciudad. Esta idea bien se recoge en la publicidad de la época describiendo la celebración de la Semana Santa con el lema *Suntuosas Procesiones* en un intento, como enunciamos anteriormente, de convertir a estas *fiestas de primavera* en un reclamo turístico de primer orden.

Tras el esplendor de los años 20, la década de los 30 supuso para las cofradías tiempos de gran dificultad. La oposición de sectores organizados, el fuerte anticlericalismo, el ataque de una parte de la prensa y la crispación de la vida política y social, convergieron en los funestos sucesos de mayo de 1931 (Jiménez, 2000, pp. 92-97). Proclamada la II República, dos días más tarde, durante la madrugada del 11 al 12 de mayo se produjeron los hechos conocidos como la *quema de conventos* (Jiménez, 2006) que supusieron la merma casi completa del patrimonio cofrade malagueño y el aniquilamiento momentáneo de las procesiones de Semana Santa. Tras un incipiente intento de reconstrucción por parte de las corporaciones nazarenas, el estallido de la Guerra Civil en el año 1936 produjo una nueva ola de asaltos que trajo consigo la casi total desaparición de los bienes de las hermandades.

La pérdida de la práctica totalidad de las imágenes y pertenencias del patrimonio cofrade conllevó la casi desaparición de la celebración. Las hermandades,

huérfanas de titulares y faltas de medios para su restitución inmediata, se encuentran imposibilitadas para realizar sus estaciones de penitencia. Por vez primera, el intento de reorganización de las cofradías y el esfuerzo reconstructor y evangelizador aúnan a cofradía y clero. Estas circunstancias desembocan en la organización de las primeras procesiones (Castellanos y Carrera, 1987a, en De Mateo, p. 265) por parte del episcopado —con petición de ayuda a la Agrupación de Cofradías para los preparativos y el orden procesional— los Viernes Santos de los años 1938 y 1939 en un intento de recuperar el espíritu católico de la ciudad. Se comienza así el largo camino de reconstrucción de la Semana Santa impulsado por cofradías y clero y apoyado por el gran entusiasmo popular.

La supremacía del contenido sobre el continente

Ante el estado catastrófico en el que se encontraban las hermandades malagueñas, estas tuvieron que enfrentarse a un auténtico proceso de restauración, que en muchos casos, supuso una irremediable refundación al haber perdido estas todo cuanto poseían. Por tanto, “No era reconstruir una Semana Santa, era forjarla de nuevo: su historia escrita apenas si existía, su patrimonio estaba perdido. Solo contaban con el entusiasmo y la fe” (De Mateo, 1987, p. 257).

En 1937, Balbino Santos Olivera, obispo de Málaga, realiza una instrucción pastoral en la que incidía sobre el problema que suponía el protagonismo que el estamento militar e instituciones políticas adquirían en las procesiones malagueñas, así como la recurrencia a procesionar elementos y símbolos de origen castrense. El citado *Decreto* supuso una serie de normas controladoras para la recuperación de las manifestaciones cofrades, a costa de una rígida labor ordenancista basada en la moral católica y en el fomento de las prácticas religiosas. Tanto así, como limitar el control de las propias corporaciones teniendo estas que añadir en sus estatutos dichas normas por orden del prelado. El asunto que más no interesa de las siete disposiciones de las que consta este *Decreto* matizaba sobre el montaje de los tronos, obligando al ensamblado de las andas fuera de los horarios de los cultos y siempre con el consentimiento y acuerdo del rector de la iglesia. Esta circunstancia dificultó en gran medida los preparativos de las hermandades de cara a la salida procesional, hecho que recoge fielmente la prensa de la época apuntando lo siguiente:

Muy rara es la Cofradía que puede arregar sus tronos dentro de la iglesia en la que reciben culto. Por ello, los pasos han de prepararse en los atrios de los templos o en la misma calle. Cofradías previsoras como la de la Expiración, en evitación de un chubasco inoportuno [...] han formado un andamiaje recubierto de toldos (SUR, 17-marzo-1940).

Vemos, por tanto, que ya en el año 1940 aparece un elemento novedoso en la ciudad, conocido popularmente como *tinglao*,¹¹ fruto de la necesidad en la que se encontraban las hermandades de encontrar refugio contra las inclemencias del tiempo (Figura 4). La forzosa salida de los templos a causa del *Decreto* condiciona la definición de una nueva estructura efímera conocida por todos los malagueños y que, contra todo primer pronóstico, se prolongó en el tiempo hasta la aparición de la casa-hermandad —destáquese que aún están presentes algunos *tinglaos* en la ciudad de Málaga—.

Figura 4

La Cofradía de la Expiración regresando al tinglao montando junto a la iglesia del Carmen. 1940. Calle Ancha del Carmen, Málaga



Foto: Archivo de la Cofradía de la Expiración.

11 Utilizamos el vocablo popular *tinglao*, con el que los malagueños conocen estas estructuras provisionales, que pertenece a la jerga cofrade propia de la ciudad de Málaga. Entendemos que el vocablo también forma parte del patrimonio cofrade inmaterial, y por tanto, respetamos su uso aun no siendo correcta su escritura.

La década de los años 40 fue muy complicada para las hermandades al encontrarse numerosos obstáculos por parte de la Diócesis de Málaga. El escaso interés por parte de la curia para llegar a buen entendimiento con las cofradías, la de por sí delicada y frustrante situación de las corporaciones por el hecho de encontrarse literalmente en la calle a la hora de preparar sus tronos procesionales, sumado al escaso apoyo prestado por la Academia de Bellas Artes de San Telmo al no recomendar la ampliación de las puertas de ninguna de las iglesias para posibilitar su salida procesional desde dentro de las mismas, incide fuertemente en la progresiva desvinculación de los desfiles procesionales con los cultos de la Iglesia (Castellanos y Carrera, 1987a, en De Mateo Avilés, pp. 265-267).

La llegada a la Diócesis malacitana del prelado Ángel Herrera Oria produjo una serie de cambios muy positivos. Sostenía que se debía mantener un orden para una mayor demostración de fe en las calles. Por lo que en 1956, publicó un decreto sobre la necesidad de crear comisiones que regulasen algunas situaciones (Jiménez Guerrero, 2000, p. 123). Pero finalmente, viendo las continuas dificultades del montaje en el interior de las iglesias, concluyó mediante decreto con su prohibición definitiva a partir de 1958 (Castellanos, y Carrera, 1987a, en De Mateo, p. 276).

Tras la destrucción del patrimonio cofrade, la crisis económica y el mediocre nivel artístico de Posguera, surgen los primeros tronos efímeros, los conocidos como *tronos de flores* (Castellanos, y Carrera, 1987b, en De Mateo p. 262), compuestos meramente de una tablazón con varales y el *cajillo* realizado de flores. Estas estructuras venían a emular los tronos perdidos por los sucesos del 31 y fueron usados en el compás de espera de poder realizar nuevas andas de talla en madera con un carácter definitivo. El espíritu “nacional-católico” de la Dictadura favorecerá una pronta recuperación de la fiesta. Las hermandades con escasos ingresos por las cuotas de sus hermanos “establecieron relaciones o vínculos honoríficos con personas, entidades, instituciones civiles o Armas o Cuerpos militares”¹² que en muchos casos ayudaron notablemente a la recuperación patrimonial de las hermandades.

El aumento paulatino de las estructuras procesionales a lo largo de las décadas de los años 40 y 50 vino motivado principalmente por la ausencia de dos limitaciones físicas: no tener que ajustarse a la puerta del templo —a raíz de los *Decretos* sobre el montaje de los tronos referidos anteriormente— y no tener la

12 Para revisar las relaciones entre instituciones civiles y militares y las hermandades durante el franquismo consultar Jiménez Guerrero (2000, p. 108).

necesidad de entrar en la Catedral para hacer Estación de Penitencia —práctica desaparecida a partir de 1890 en la ciudad de Málaga (Jiménez Guerrero, 2000, p. 68)—. Este engrandecimiento de las andas procesionales aleja cada vez más la posibilidad de poder volver a salir y entrar de los templos como era lo deseable, pero por otra parte, llega a configurar a mediados de la década de los cuarenta las líneas prototípicas de los *nuevos* tronos de palio malagueños de la Posguerra:

Grandes dimensiones, prominentes arbotantes en cada una de las cuatro esquinas, gran longitud del manto que corre sobre los varales. Son las líneas generales que, en menores dimensiones, se habían venido realizando en los últimos años de la década de los veinte y que en este momento por distintas causas de la que no hay que descartar la carga ideológica que bien podríamos definir como triunfalista, logra hacer hiperbólicos los tronos malagueños (De Mateo, 1987b, p. 262).

Este crecimiento hiperbólico de los tronos —del que ya hemos enunciado todas sus principales causas— generó un conflicto entre los intereses penitenciales y los puramente procesionales que tomó diferentes resoluciones en el avance del siglo. La mayoría de las hermandades optaron por el montaje de *tinglaos* donde cobijar sus tronos, pero bien es cierto, que existen algunos casos singulares que merecen ser reseñados por su rechazo a abandonar las sedes canónicas y continuar *saliendo de dentro*.

Cabe citarse aquellas hermandades que sin renunciar al crecimiento de sus tronos se aferraban a salir de su propio templo aportando nuevas soluciones, caso de la Cofradía de Pasión que adaptó las dimensiones de sus andas procesionales a la puerta lateral de la iglesia de los Santos Mártires, la Cofradía de la Expiración que habilitó una puerta propia en su capilla o la Hermandad de Viñeros que aun no pudiendo salir de su sede adoptó las proporciones necesarias para poder realizar la Estación Penitencial en la Catedral —privilegio único de esta Hermandad hasta 1977 que se incorporó la Cofradía de Pasión—. Caso singular el de la Cofradía del Rocío que cada Cuaresma abría una puerta en el lateral de la ermita de San Lázaro de dimensiones suficientes para permitir la salida de los tronos y posteriormente se procedía a tabicar nuevamente el hueco y así hasta el año siguiente. Estos ejemplos demuestran una situación enfrentada entre la apuesta por un patrimonio suntuoso y la propia querencia de la sede canónica (Castellanos, y Carrera, 1987a, en De Mateo, pp. 267-269) (Figura 5).

Estas circunstancias dan la partida ganada al contenido sobre el continente, son las arquitecturas efímeras —los tronos procesionales— las que, de forma paradójica, se sobrepone a la realidad física. La ciudad se dobla de alguna manera al encontrarse con estos tronos procesionales, que se ajustan al límite físico que

la ciudad impone, pero que en ocasiones parece en sus efectos perspectivos que también es vencida.

Figura 5
Los tronos de la Cofradía del Rocío de recogida
en San Lázaro. Años 20. Ermita de San Lázaro, Málaga

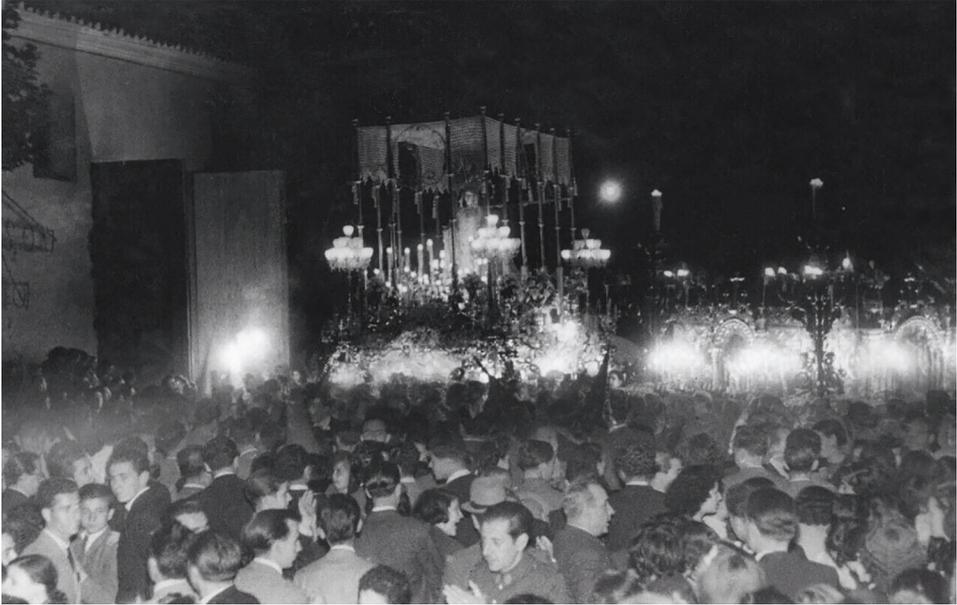


Foto: Archivo de la Cofradía del Rocío.

Se observa la puerta lateral abierta en la ermita con motivo de la salida procesional.

El tinglao. La solución eternamente provisional

Siendo impracticable la salida desde dentro de los templos, por todas aquellas causas que se han expuesto anteriormente, se alzaron los *tinglaos* como los sustitutos del continente arquitectónico. Es la paradoja dentro de una paradoja. Necesitamos la creación de un elemento efímero y provisional para albergar, custodiar y proteger otro elemento efímero —el trono— que perdió por obligación su cobijo natural —el templo—.

Revisando las definiciones que aportan diferentes autores (Carrera Hernández, 1982). sobre la realidad del *tinglao* nos planteamos la necesidad de ampliar el término ateniendo a su compleja realidad histórica y su propia evolución,

para así poder valorar estos *mecanismos* de nuestra historiografía cofrade en su medida justa. Proponemos la siguiente definición para la realidad de *tinglao*:

Estructura temporal a modo de gran andamiaje implantada en el espacio urbano o en solares próximos a las sedes canónicas de las hermandades y cofradías, construida con estructura metálica —primeramente en madera— y cubierta de toldos, lonas o plásticos. Estas estructuras cumplían —y aún cumplen— diversas funciones: facilitar el montaje de los tronos procesionales los días previos a la Semana Santa, guarecer a las imágenes y los elementos patrimoniales de las inclemencias del tiempo y servir de espacio, a modo de *templo callejero*, para efectuar la salida procesional.

Asumiendo sus deficiencias físicas, así como los primarios problemas de seguridad, la protección del clima: la lluvia, el frío, el viento y la falta absoluta de intimidad para las tareas más delicadas, el *tinglao* se convirtió en lugar de referencia y paradigma de este nuevo modelo de Semana Santa. Un paisaje peculiar de lonas blancas y amarillas invadía la ciudad y anunciaba la inminente llegada de la gran semana, los malagueños se afanaban por recorrer todos y cada uno de ellos en una especie de rito donde se visitaban a las hermandades los días anteriores a sus salidas procesionales. Aún muchos de nosotros guardamos en la memoria, con cierta nostalgia, los numerosos *tinglaos* que poblaban nuestras calles y plazas dibujando una peculiar estampa urbana. Recuerdos cariñosos que nos retraen a una difícil época para las hermandades que veían todo su esfuerzo y trabajo expuesto en la calle, pero que por otra parte, otorgaba grandes dosis de cercanía con las imágenes sagradas y la posibilidad de ser partícipe de los montajes de los tronos *metiendo el hombro* para probar el peso del varal, vivir el ambiente y encontrarse con amigos y conocidos (Castillo, 2013).

Estos hitos efímeros se apropian del espacio público de la ciudad. Los *tinglaos* se instalaban en calles y plazas aledañas a las sedes canónicas —ejemplos varios: como el *tinglao* de la Cofradía del Huerto en la plaza de los Mártires, el de La Paloma en la calle Prim, las Cofradías Fusionadas en la calle Fajardo o la Pollinica en la calle Pedro de Toledo— o dispuestos en espacios pertenecientes a entidades u organismos públicos —caso del *tinglao* de la Cofradía de los Estudiantes en el acceso al Colegio Prácticas nº 1 en la plaza de la Constitución— (Durán, 2013) (Figura 6).

No es hasta bien entrada la década de los setenta cuando algunas hermandades y otras de fundación nueva reivindicaron una vuelta al origen queriendo salir de los templos y hacer Estación de Penitencia en la Catedral —algo que será permitido libremente a las cofradías malagueñas por parte del Obispado a

partir de 1988—. Esta conquista supuso un gran esfuerzo para aquellas nuevas hermandades que planteaban *lo imposible*, con reticencias por parte de la Iglesia malacitana y cierta descomprensión por parte de la sociedad que lo consideraba algo *descontextualizado* en un momento de hegemonía de los *tinglaos*. Se consiguieron las aperturas de algunas nuevas puertas en las iglesias históricas —como la reapertura de la puerta del coro de la iglesia San Juan en 1989 o la de la iglesia de Santo Domingo en 1999— y aquellas hermandades, conocidas como *las nuevas*, diseñaron sus tronos a la medida de las puertas de sus templos.¹³

Figura 6
Tinglao de la Cofradía del Rescate. 1974. Calle Agua, Málaga



Foto: Archivo de la Cofradía del Rescate.

Y así, llegamos hasta las décadas de los ochenta y noventa donde conviven dos formas de ver y entender la Semana Santa. Junto a la desarrollada en la posguerra —tronos de grandes dimensiones, suntuosidad y lujo en los cortejos pro-

13 Consultar el epígrafe “De 1975 a los tiempos actuales” en Jiménez Guerrero (2000, pp. 138-139).

cesionales— también se da el *procesionismo* desarrollado a partir de finales de los años 70 en las nuevas cofradías —espíritu penitencial más austero y la concesión de mayor importancia a la Estación de Penitencia—. En la actualidad podemos encontrar los últimos *tinglaos* de las hermandades agrupadas, los casos de los Salesianos, Dulce Nombre y Mediadora, y también algunos de estos dispersados por los barrios y que acogen a hermandades de nuevo cuño.

Un nuevo equipamiento religioso: la casa-hermandad

En este epígrafe trataremos las intenciones de las cofradías al construir sus casas-hermandad. Una vez descritas en el punto anterior las causas que originan la construcción de esta nueva tipología, analizaremos las características, finalidades y funciones de estos nuevos equipamientos autóctonos de la ciudad de Málaga.

La casa-hermandad: la construcción de una necesidad

Los orígenes de la casa-hermandad se pueden remontar a la definitiva prohibición en 1958 por parte del obispo Herrera Oria del montaje de los tronos en el interior de los templos como ya mencionamos anteriormente. Esta definitiva decisión hace a las hermandades plantearse soluciones a largo plazo, que acabaran con la provisionalidad eterna de los *tinglaos* y mejorasen las condiciones de dignidad y salvaguarda del patrimonio. En estos años, los cofrades no imaginaban llegar a realizar grandes edificios en propiedad donde guardar sus bienes, sino que aspiraban a modestas sedes con espacios diáfanos para la custodia de sus enseres y tronos procesionales (Alarcón, 2012) donde al menos pudieran reunirse, realizar los trabajos pertinentes y en su caso, poder realizar la salida procesional con decoro y evitando toda la problemática ya descrita que conllevaba salir del *tinglao*.

El primer ejemplo que podemos definir como casa-hermandad corresponde al proyecto del arquitecto diocesano Enrique Atencia para la Cofradía de la Expiración comenzado en el año 1964. Después de llevar dos décadas efectuando la salida procesional desde sus propias capillas adosadas a la iglesia de San Pedro, a través de la puerta que se abrió para tal efecto, la Cofradía consagró un edificio funcional de *estilo internacional* de cinco plantas de altura y ático que destinaba las dos primeras a la exhibición permanente de su patrimonio procesional. La construcción de esta casa-hermandad, ejemplo primigenio de la arquitectura cofrade, se convierte así en el paradigma de este tipo de edificaciones en la ciudad de Málaga (Marmolejo Domínguez, 2016, pp. 120-123).

Programa y usos

Esta nueva tipología nació como la consecución de una necesidad, podemos decir en este caso que surgió una virtud a causa de una urgente carencia. Estas nuevas arquitecturas tienen que dar respuesta a tres nuevas necesidades que presentan las hermandades (Asenjo y Boned, 2014, pp. 13-15): disponer espacios para los usos organizativos y sociales, un espacio central diáfano a modo de contenedor donde almacenar los tronos procesionales y los enseres, y encontrar un marco representativo para efectuar la salida procesional. La combinación de estos tres requerimientos genera una problemática traducida en “la integración de dos cuestiones principales: combinar dos escalas opuestas (el uso social/ la escala humana —la casa— *versus* el uso almacén/ la escala industrial —el salón de tronos—) y por otro lado, el problema de la representatividad —la monumentalidad del templo—” (Asenjo y Boned, 2014, p. 13).

Esta arquitectura singular, refugio de tronos y enseres, es ante todo la sede social de la hermandad, el lugar los cofrades donde llevan a cabo su vida diaria. Se configuró para formar parte del testigo altruista y desinteresado de sus hermanos, donde se proyectan y desarrollan las numerosas y diversas actividades realizadas durante el año, convirtiéndose en el espacio de encuentro y de proyección social. Dentro de estas casas-hermandad se efectúan funciones específicas como labores de archivo, secretaría, tesorería, limpieza de enseres, cabildos y reuniones de hermanos, labores sociales y de caridad, actividades culturales, charlas formativas y conferencias, habilitándose para tal efecto dependencias apropiadas para ello. Sin entrar en detalles y ateniendo a la diversidad de ejemplos actuales que nos impiden extraer conclusiones generales, sí podemos establecer unas dependencias genéricas, que con matices, podremos encontrar en todas las casas-hermandad. El espacio principal y representativo de cualquiera de estos edificios es el salón de tronos, donde se exponen los tronos y se dispone, en la mayoría de casos, el espacio expositivo; la albaicería y sus dependencias anexas —como pueden ser cuartos de túnicas, vestuarios, talleres de reparación— en las cuales se llevan a cabo las labores de conservación y mantenimiento de los enseres; las dependencias administrativas, correspondientes a la tesorería y la secretaría; el archivo, en el cual se deposita toda la documentación relativa a la hermandad; los despachos de los directivos, principalmente el despacho del Hermano Mayor; la sala capitular o sala de juntas, donde se reúnen los órganos de gobierno de la hermandad; y por supuesto, el bar, espacio social o espacio multiusos, que sin lugar a dudas es el espacio más importante de la casa-hermandad donde al final de cada jornada los cofrades conviven e intercambian vivencias entre ellos fomentando el espíritu cristiano.

La definición de la casa-hermandad se debe ajustar a unos parámetros que tengan en cuenta el adecuado desarrollo de la vida cofrade, es decir, el arquitecto debe conocer la finalidad primaria de esta tipología, que no es otra que lograr una óptima salida procesional desde el interior del edificio. Este requisito supedita el estudio pormenorizado de los accesos y la ubicación, posición y tamaño de las grandes puertas que una vez abiertas incorporan el interior como parte del espacio urbano y posibilitan el discurrir de la procesión. Se procurará unas mínimas dimensiones que garanticen los traslados de enseres y pertenencias, un espacio diáfano donde sea posible la custodia y protección de los fondos patrimoniales, así como el almacenaje y desplazamiento de los tronos, estos, como ya sabemos, de grandes proporciones y complicación a la hora de su manejo.

El lenguaje formal

Esta nueva tipología presenta la dificultad de aunar la escala humana de una casa, que representa la sede social, con la escala industrial de un almacén, reflejadas ambas en las dimensiones del continente principal denominado salón de tronos. Este espacio se postula como el vertebrador en la composición del edificio, disponiéndose el resto de dependencias en torno a su geometría. La versatilidad de sus funciones es inherente a la concepción del salón de tronos pudiendo funcionar el resto del año, cuando solo es un mero almacén, como un espacio multifuncional capaz de sostener muy diversos usos: salón de ensayos, auditorio, espacio expositivo o convertirse directamente en un lugar donde celebrar los cultos a modo de capilla (León, 2011). Esta relación de simultaneidad de funciones y actividades tan variadas, refleja fielmente el fundamento de esta tipología autóctona. Al igual que el trono necesita un escenario urbano por el que transitar, una casa-hermandad precisa de un trono con el que dar completo sentido a la razón de ser de su creación.

La importancia otorgada al salón de tronos, genera distintas posturas en los planteamientos de los primeros ejercicios, apostando unos por la suma de volúmenes acordes con la escala de su uso y otros por englobar ambos usos en un mismo volumen cediendo toda la importancia al espacio de los tronos. Los primeros —como el caso de la Archicofradía de la Esperanza, que suma tres volúmenes: salón de tronos, sede e iglesia o la Cofradía del Rocío que apuesta por dos grandes volúmenes conectados entre sí, salón de trono y sede social— plantean problemas de articulación y segregación entre sus usos; de los segundos, mucho más numerosos, pueden presentar el conflicto de convertirse en una gran fachada-telón que alberga en su interior una anodina y poco funcional distribución. Pero el capital problema compositivo de esta tipología “se encuentra inherente a la relación de sus puertas. Es el elemento que unifica y caracteriza la relación de las tres cues-

tiones principales [...] —escala humana, escala industrial y monumentalidad—” (Asenjo y Boned, 2014, p. 14). Las perspectivas de actuación sobre este problema abordaron la mejoría notable en la consecución del tipo, ciertamente agotado a finales de los noventa, y no siendo hasta la construcción de la casa-hermandad de los Estudiantes —Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara en el año 2000— cuando se produjo el verdadero revulsivo en la literatura de la casa-hermandad.

Aun así, encontramos una dicotomía manifiesta en el lenguaje compositivo de estos ejercicios arquitectónicos. Por un lado, ejemplos que beben de una tradición historicista y regionalista, construyendo ejercicios de un marcado carácter ecléctico —presencia de ornamentos de procedencia barroca que buscan la referencia continua al templo— y descontextualizados del lugar y, por otra parte, ejercicios de una absoluta voluntad contemporánea que atisban:

Una incipiente superación por parte de los destinatarios —en ocasiones anclados en postulados excesivamente historicistas— del primer rechazo cultural a la contemporaneidad, aceptando la convivencia positiva entre el lenguaje historicista del aparato barroco —el contenido— y la contraposición moderna del contenedor —el continente— como una relación dialéctica exitosa (Asenjo y Boned, 2014, p.15).

Por su rotunda modernidad podríamos destacar por su notable contribución a la escena arquitectónica las casas-hermandad del Amor y la Caridad, 2007; Humillación y Estrella, 2008; Misericordia, 2013 y Crucifixión, 2013, siendo este el último ejercicio en el panorama urbano (Figura 7).

Figura 7

Casa-hermandad de los Estudiantes, 2000; casa-hermandad de la Humillación y la Estrella, 2008; casa-hermandad del Amor y la Caridad, 2007 y casa-hermandad de la Misericordia, 2013, Málaga.



Foto: autores. Destáquese algunos exitosos ejemplos de continentes categóricamente contemporáneos dialogando con el barroquismo de los tronos procesionales.

Instrumento de revitalización urbana

Dentro de las bondades y maldades intrínsecas a la casa-hermandad cabe destacar la importancia que supone el sistema de todas ellas sobre el urbanismo de la ciudad. Si bien, uno de estos edificios por sí solos no garantiza una transformación urbana notable, la sinergia de muchas de estas operaciones revierte en la ciudad nuevos focos de actividad que a modo de pulmones sociales revitalizan los entornos, que en muchos casos, se encontraban degradados por el abandono de tejidos residenciales y la desaparición casi total del comercio tradicional. Sin entrar en pormenorizar ejemplos específicos, sí queremos recoger la idea de la ciudad como un organismo vivo que se deja influenciar por estos equipamientos, estos articulando a su manera el centro histórico de Málaga generando pequeños oasis de actividad.

Bien es cierto que urbanísticamente los resultados están siendo positivos, sobre todo, por la implicación directa en el número de personas que se ven beneficiadas por las actividades de las hermandades en sus sedes, destacando como primordial que:

Se hace ciudad con gente y para mover a la gente hace falta darles algo que los estimule y, en la mayoría de los casos, las casas hermandad generan la actividad necesaria durante todo el año para que esto suceda. Son estas edificaciones las que, de algún modo, acabarán generando y delimitando la ciudad como nuevas collaciones del siglo XXI (León, 2011, s.p.).

Aun asumiendo estos ingentes beneficios para la ciudad, la implantación de las casas-hermandad sigue siendo algo puntual y finito que no puede sistematizarse ni expandirse a lo largo del tiempo y del espacio urbano, por lo que debemos reseñar que no es conveniente utilizar el término *urbanismo cofrade* (Tejedor Fernández, 2009) para referirnos a la implantación de estos edificios en el tejido de la ciudad.

La casa-hermandad como soporte del patrimonio

Dentro del desarrollo cultural malagueño, como ya hemos comentado, existen estas casas-hermandad que presenta una doble perspectiva, tanto religiosa como cultural. Por consiguiente, suponen una alternativa al museo tradicional en el panorama cultural de la ciudad de Málaga.

La realidad es que entre las hermandades existe una preocupación cada vez mayor por mejorar la presentación de su patrimonio y otorgar mayor calidad a

la exposición de sus colecciones, en la mayoría de los casos, llegando a convertir sus salones de tronos y otras dependencias en espacios expositivos consistentes en vitrinas. Por otra parte, debemos destacar la existencia de cinco museos cofrades reconocidos por el Ayuntamiento de Málaga. Estos dan un paso más llegando a adaptar gran parte de sus casas-hermandad a un proyecto previamente elaborado (Recio, 2013).

La diversidad del patrimonio cofrade

Quizás para comprender mejor la riqueza y diversidad del contenido de una casa-hermandad, primero nos debemos referir a conceptos más técnicos para otorgar reconocimiento a todo lo que nos podemos encontrar en cualquiera de ellas.

Para tratar sobre la cuestión, comenzaremos por entender a qué nos referimos con *patrimonio cultural*. Se entiende como un conjunto de expresiones y manifestaciones que se han ido conformando a la largo de la historia y que nos sirve para comprender y entender la identidad y carácter de una comunidad (Zamora, 2011). En este sentido, la Ley de Patrimonio Histórico Español define y limita dicho concepto, señalando que:

Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico (Ley 16/1985 de junio, art. 1.2).

Además, en esta misma ley en los art. 46 y 47, se define el patrimonio etnográfico como “los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales” y también como “aquellos objetos que constituyen la manifestación o el producto de cualquier grupo humano, arraigadas y transmitidas consuetudinariamente”.

En la actualidad, hablamos de la ampliación del concepto de patrimonio, el cual se va diversificando, permitiendo la inclusión de todo aquello que es fundamental para el desarrollo de la identidad de un pueblo. De esta forma, la fiesta de la Semana Santa y todo el patrimonio que conlleva encaja perfectamente con la definición de patrimonio, ya que se ha consolidado como la celebración de la Pasión y Muerte de Cristo estableciéndose a lo largo de la historia como una expresión de religiosidad popular y que indiscutiblemente tiene una importante repercusión en la sociedad malagueña actual, la cual, en gran parte se identifica

con dicho fenómeno. Además, tengamos en cuenta que existen otros matices que destacan la tradición cofrade como suponen los cultos internos de las hermandades y la preparación de los cortejos procesionales año tras año.

Tengamos como referencia el concepto de patrimonio integral “como una realidad dinámica donde también tiene cabida [...] no solo las cosas del pasado o de la naturaleza, sino también la realidad viva, vegetal, animal y humana que ponga de manifiesto la dimensión de la identidad colectiva...” (Hernández, 1996, p. 259). En este sentido, la Semana Santa y las hermandades de Pasión son el fiel reflejo de esta realidad que es diversa y complicada de delimitar, y que por ser un fenómeno vivo se encuentra en permanente evolución.

Debemos entender que tradicionalmente la noción de patrimonio se ha limitado a lo tangible con un carácter histórico-artístico. Sin embargo, la esencia de las cosas no depende de sus características físicas, sino de los valores que se les otorga a los objetos materiales. Estos se ven envueltos en distintos lenguajes como son imágenes artísticas, sonidos, ritos religiosos, sin ellos no sería posible conocer el significado de dichos objetos. Por otro lado, también la música, las tradiciones, etc. configuran una red de símbolos y valores que componen un conjunto, tanto tangible como intangible (Decarolis, 2002), que constituye una riqueza colectiva —en nuestro caso la expresión de la cultura cofrade malagueña— (Figura 8).

En concordancia con lo anteriormente comentado, la Semana Santa y, por consiguiente, el patrimonio cofrade, se encuentra compuesto por bienes que pueden ser tangibles e intangibles, tanto materiales como inmateriales. Dentro de los bienes materiales, nos encontramos con otra clasificación como son los considerados bienes muebles tales como tronos, enseres, etc. que son todos aquellos que pueden ser trasladados sin alterar su estado original. Y por otro lado, los bienes inmuebles con una ubicación fija como pudieran ser las propias casas-hermandad e iglesias y capillas donde permanecen los Sagrados Titulares.

Demostramos así que la diversidad de la creación humana, material e inmaterial, es indiscutible y que la denominación y delimitación del patrimonio cofrade como patrimonio histórico-artístico resulta insuficiente, parcial y equivocado. Hoy por hoy, es necesario el reconocimiento de la ampliación del patrimonio incluyendo los distintos elementos y tradiciones generados y desarrollados a partir del fenómeno de la Semana Santa, resultando por tanto un patrimonio indivisible. No debemos olvidar que esta fiesta engloba gran cantidad de aspectos que contribuyen a la celebración y preparación de esta, siendo la razón de ser de las hermandades.

Figura 8
Salida desde la casa-hermandad del trono procesional
del Cristo de la Columna de la Hermandad de los Gitanos



Foto: Carlos Díaz, *Fervor y tradición de un pueblo*.

En este sentido, el patrimonio cofrade se compone de múltiples naturalezas, como el patrimonio histórico-artístico compuesto por magníficas imágenes de tallas esculpidas en madera y policromadas, enseres, estandartes y pinturas, ropajes y magníficos tronos, todo ello con una gran riqueza material extraordinaria que queda anclado por lo general en un estilo barroco que se convierte en la huella visible de la Semana Santa. Podría decirse, que por lo general son los elementos más reconocidos de este fenómeno. Pero, sin lugar a dudas, a partir de la Semana Santa, nacen otros elementos que, no siendo el objeto de este capítulo, sí nos parece adecuado hacerles especial mención.

Hoy día, en Málaga, al acercarse la Semana Santa, en el periodo de Cuaresma, la gastronomía es especial y particular: platos y dulces caracterizan ese tiempo y dan sabor a esas fechas tan concretas. También en esta ciudad, como en muchos otros lugares donde se celebran estas fiestas, nace un vocabulario concreto originándose expresiones populares de nuestra tierra como pueden ser: *ya huele a azahar, trono, tinglao, varal, pulso, meter el hombro, cangrejeo*, etc. Estos también son ingredientes que conforman estas fiestas.

Hay otros elementos que también forman parte de la puesta en escena de una procesión y que tienen una estética, una iconografía y una función que, a su vez, transmiten oficios que recuerdan a las organizaciones gremiales. Los distintos y numerosos enseres, tronos, túnicas, palios, mantos, etc. son concebidos por diseñadores y artistas, como son los orfebres, tallistas, doradores, bordadores —mención especial para los artesanos que realizan los capirotos de los nazarenos—. Ellos son los que modelan, doran, bordan y trabajan en sus talleres, que aunque lejos del bullicio de las procesiones, forman parte del universo patrimonial cofrade, que desde las casas-hermandad se puede llegar a conocer.

Desde los desfiles procesionales se crean paisajes culturales a partir del entorno urbano de Málaga que hace que se genere una simbiosis entre el cortejo procesional y el espacio urbanístico. Además, las creaciones populares y anónimas se producen cuando el pueblo es parte protagonista de distintos momentos que se viven durante la Semana Santa. Es ahí cuando surgen aplausos, vítores y cantos religiosos tradicionales como son las saetas, frecuentemente cantadas desde un balcón o *a pie de trono* al paso de las imágenes de la procesión. Asimismo, las marchas procesionales son compuestas para acompañar a los Sagrados Titulares e interpretadas por agrupaciones musicales, bandas de música o bandas de cornetas y tambores que envuelven los momentos más especiales durante el desfile. Además de todo lo relacionado con la estación de penitencia, existen otros elementos vinculados a la Semana Santa, como son la literatura que se ha generado en torno a la temática cofrade, la cartelería (Figura 9), los archivos de cada de una de las hermandades que conforman parte de la historia de nuestra ciudad y la documentación que actualmente se genera como grupo social activo.

Por último, respecto a la arquitectura, las hermandades, por su carácter religioso, dependen de la institución eclesiástica y están vinculadas a las parroquias donde permanecen los Sagrados Titulares durante el año y en algún otro caso, en capillas callejeras. A su vez, la progresiva actividad de las cofradías ha generado una tipología de arquitectura autóctona conocida como casa-hermandad, la cual tiene unas características muy concretas sujetas a unos parámetros cofrades que son tanto religiosos como sociales.

Las casas-hermandad se convierten en el epicentro de todos los elementos mencionados hasta ahora y contenedor de una gran parte de ellos. De tal manera, a través de las diferentes experiencias y sensaciones que nos dejan las casas-hermandad, se aprende lo que puede ser inexplicable si no se vive esta fiesta en directo. En definitiva, se consigue hacer visible lo invisible a través de la esencia

y sensaciones, dando la oportunidad al público que lo visita de establecer valores socioculturales y emocionales.

Figura 9
Manuel León Astruc. 1929. Cartel de Semana Santa de Málaga

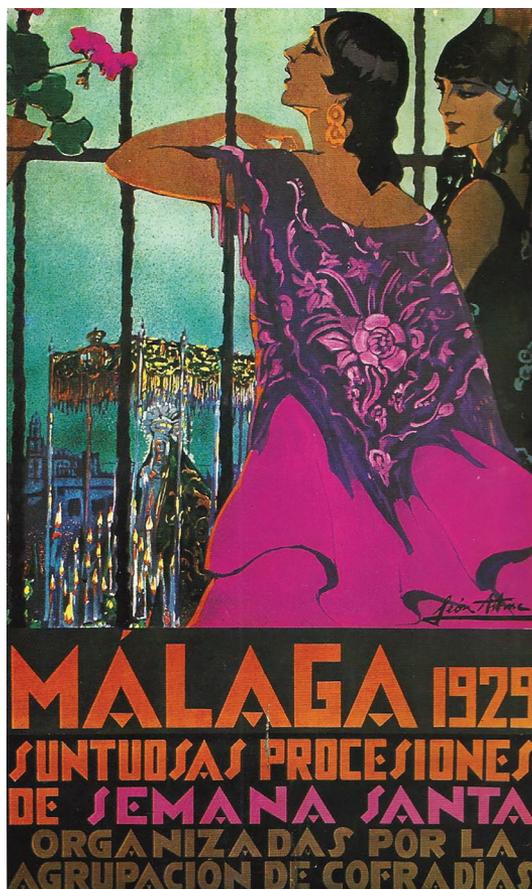


Foto: Archivo Agrupación de Cofradías.

Obsérvese el lema que acompaña al cartel: *Suntuosas Procesiones de Semana Santa*.

La problemática para la presentación del patrimonio

Como ya nos hemos referido con anterioridad, hay un creciente interés entre las hermandades por difundir y gestionar su patrimonio. Por un lado, el resultado de las distintas iniciativas cofrades supone el reconocimiento como es-

pacios museísticos de cinco hermandades —tales como Expiración, Esperanza, Estudiantes, Sepulcro y Cautivo— que son concebidas como museos cofrades. Estas han tenido como objetivo la musealización de algunas de las dependencias de sus casas-hermandad, con la excepción de la Cofradía del Cautivo que se ha convertido en el primer museo cofrade segregado de la sede. Por otro lado, la gran mayoría del resto de hermandades adaptan los espacios más indicados dentro de la casa-hermandad con la finalidad de adecuar y mejorar la presentación de su colección para almacenar, ordenar, preservar y exhibir el patrimonio más o menos de forma permanente, cuestión que más adelante detallaremos.

En primer lugar, debemos entender que el soporte convencional en el que se expone el patrimonio, lo que conocemos hoy día como museo tradicional o incluso otros espacios expositivos alternativos, surge con la intención y finalidad de exponer sus objetos museísticos¹⁴. En el caso de las cofradías, las casas-hermandad no nacen con la voluntad de ser espacios expositivos, su función primordial es la de almacenaje y sede social. La multifuncionalidad a la que se ve sometida la casa-hermandad será la clave para comprender las dificultades y contradicciones a la hora de plantear la presentación adecuada y la exposición del patrimonio de forma permanente. Pese a las distintas iniciativas que cada una de las cofradías haya realizado, lo cierto es que todo queda subordinado a la vida de hermandad. Con todo ello surge la contradicción, que todo aquello que lo dificulta deviene de las funciones esenciales por las que se crea la casa-hermandad, pero que a su vez, es interesante conocerlas ya que manifiesta su actividad diaria que forma parte de la tradición popular cofrade y de la Semana Santa.

a. EL CARÁCTER MULTIFUNCIONAL DE LA CASA-HERMANDAD:
SEDE SOCIAL, FUNCIÓN RELIGIOSA Y ALMACÉN

Las diferentes perspectivas hacen que se procuren unas dimensiones mínimas y una estructura predeterminada que hagan posible las distintas funciones, como la realización de actividades organizadas por los hermanos o los quehaceres cofrades que se realizan durante el año. Estos diversos usos conllevan diferentes flujos de personas que se traduce en distintas velocidades y ritmos de trabajo que condicionan inevitablemente la manera de presentar y exponer este patrimonio (Figura 10) (Figura 11).

14 Se entiende como objeto museístico aquel objeto material que ha sido extraído de su contexto original por medio de un proceso analítico y crítico con la intención de hacerlo participe en la construcción de un mensaje museográfico, ya que es un elemento representativo de una realidad histórica a partir de la creación humana.

Figura 10

Casa-hermandad del Amor y la Caridad, 2007. Calle Fernando el Católico, Málaga. La casa-hermandad como espacio de almacenaje de tronos y enseres

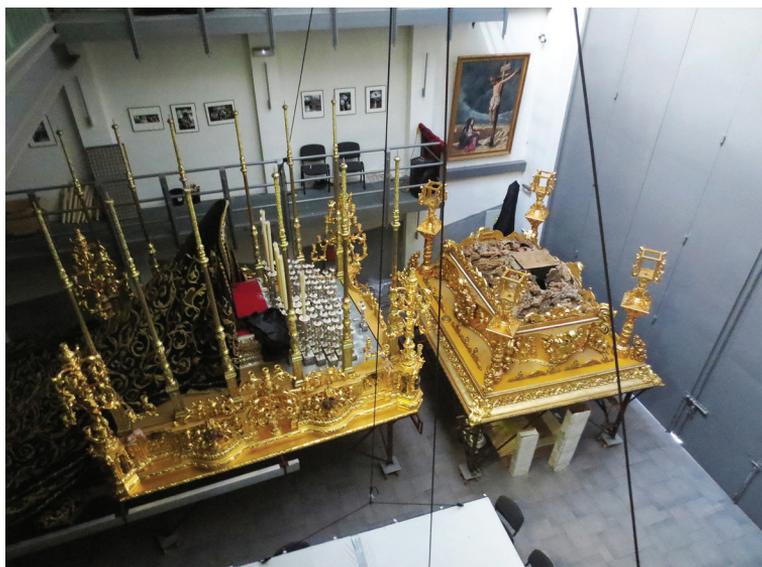


Figura 11

Casa-hermandad de la Cofradía de los Estudiantes. 2000. Calle Alcazabilla, Málaga. Foto: autores. Podemos apreciar la concepción de un espacio como salón de tronos y zona expositiva



b. LA INEXISTENCIA DE OBJETOS MUSEÍSTICOS

En esencia el patrimonio cofrade se constituye por elementos que poseen un valor litúrgico, utilizados en momentos puntuales como son los cultos internos y externos, no permitiendo que se encuentren permanentemente expuestos y accesibles para los visitantes de la casa-hermandad. Asimismo, debido a ese valor, las piezas más relevantes de la colección, los Sagrados Titulares, no pueden formar parte de los espacios destinados a la exposición, ya que se ubican en su templo, ya sean iglesias o capillas callejeras.

Mientras que el objeto museístico se encuentra normalmente descontextualizado de su función original, relegado normalmente a una función divulgativa de valores testimoniales de una etapa histórica pasada, el caso de los bienes que conforman el patrimonio cofrade es hartamente singular. A pesar de estar expuestos y presentados, no pierden su utilidad como objetos litúrgicos que son, activando la función para la que fueron creados en la procesión año tras año.

Buena parte del patrimonio cofrade se perdió tras las trágicas desavenencias históricas de 1931 y 1936. Las cofradías como propietarias de las piezas desde su encargo y adquisición y en su deseo de progresar y su afán de superarse en magnificencia y riqueza fomenta un alto interés a la hora de restaurar, reformar, renovar o incluso sustituirlas (Alarcón, 2012).

c. FALTA DE SOLVENCIA TÉCNICA

Estas casas-hermandad y museos cofrades son muy diferentes a los museos tradicionales. La falta de solvencia técnica hace que la mayor parte de las cofradías que tengan la iniciativa de crear un espacio expositivo lo hagan de forma espontánea. Por tanto, en contadas ocasiones se puede llegar a hablar de una intervención interdisciplinar que cuente con el trabajo de profesionales del sector de la museología.¹⁵ En este sentido, no existe la interrelación entre el proyecto arquitectónico y proyecto museográfico¹⁶, ya que por lo general, se procedía a la construcción del edificio siguiendo los parámetros cofrades y sin tener en cuenta la oportunidad de exponer el patrimonio.

15 La museología es una disciplina científica y académica que se encarga del estudio de los museos y de la profesión museal, a través del estudio, la investigación y la difusión de las principales corrientes museológicas. Véase al respecto el artículo Lorente Lorente (2006, pp. 24-33).

16 Sobre el concepto de proyecto museográfico y todo lo que implica, véase Dever y Carrizosa (2009).

Todo ello es frecuentemente sustituido por el *don artístico* de un hermano o alguien referente en el sector de las exposiciones que posea un criterio adecuado sobre el diseño y la estética. De esta manera, son muy puntuales las casas-hermandad que poseen un verdadero proyecto museográfico que cree un discurso, ajustándose a un espacio, que por lo general es bastante limitado, y con unas infraestructuras muy sencillas (Alarcón, 2014). De tal forma que el discurso expositivo consiste en la acumulación y disposición de las piezas sufriendo un proceso de homogenización que en muchas ocasiones debilita la potencialización de las piezas más relevantes, siendo complicada la transmisión de las ideas principales al público.

Además, cada hermandad, como propietaria de su patrimonio, es también responsable de la preservación y conservación del mismo. Como ya sabemos, la máxima prioridad de los hermanos es salvaguardar su patrimonio y protegerlo del deterioro natural que sufre, de tal manera, que lo más común suele ser la disposición de los objetos en vitrinas acristaladas para protegerlos del polvo, donde se encuentren seguros y ordenados. Pero, curiosamente, se olvidan de otros factores como el criterio de ubicación y disposición de las piezas, la iluminación, temperatura, humedad, la estanqueidad de las vitrinas, etc.

En definitiva, el valor litúrgico del patrimonio cofrade, en cierta medida, coincide con el término cultural que se les aplica a las colecciones de arte sacro contenidas en catedrales, iglesias y otros lugares de culto. Es aún más complicado, ya que no se encuentra en un edificio exclusivamente religioso, pero que sí lo es su patrimonio. Este hecho tiene mucho que ver con los criterios de exposición que tiene bastante semejanza con la acumulación de los objetos valiosos que nos encontramos en muchas de estas colecciones sacras que se ubican en las criptas, salas capitulares, sacristías, etc. Esta concepción de patrimonio como *tesoro* hace que se deje en un segundo lugar el criterio de exposición puramente técnico y riguroso, llegando a convertirse en una forma de ostentación y de prestigio de la institución (Alarcón, 2012).

El valor del público

Cualquier institución o equipamiento cultural cuya finalidad sea la exposición como herramienta de difusión de su patrimonio tendrá muy en cuenta al público y sus necesidades. En el caso de las cofradías, ya hemos comentado las distintas propuestas dependiendo de la concepción del espacio, teniendo como resultado el museo cofrade o adaptando parte de la casa-hermandad como espacio expositivo.

Las cofradías, a la hora de plantearse la musealización de parte de sus casas-hermandad o acondicionar ciertos espacios para la exposición de sus colecciones, también dirigen sus esfuerzos para presentar su patrimonio y hacerlo comprensible para un público diverso. Evidentemente, cada quién realiza el esfuerzo que quiere y puede, y no todas, ni en igual de condiciones ni de pretensiones, tienen la misma dedicación para el público.

En el caso de los museos cofrades, existen ciertas semejanzas con los pequeños museos que se han venido creando en la ciudad de Málaga en los últimos años. En este sentido, sus características fundamentales con respecto al servicio al público se reflejan en la elaboración y ejecución de un proyecto museográfico o un proyecto expositivo por el que mantienen un riguroso cuidado en cuanto a la exposición y estética de sus bienes patrimoniales, en la implantación de un horario fijo con un personal mínimo a disposición del museo y de los visitantes, y en consecuencia, estableciendo un precio para la entrada al museo.

La inmensa mayoría de casas-hermandad, se encuentran “siempre abiertas a todo tipo de visitantes, cofrades y no cofrades” en cuanto que no son excluyentes hacia los posibles interesados sea cual sea su procedencia. Pero estas sedes cofrades malagueñas no mantienen como prioridad estar abiertas de forma permanente al servicio del visitante, ya que carecen de personal cualificado y los hermanos se ocupan de los quehaceres cofrades, por lo que esta situación no posibilita establecer un horario de visita fijo. Pero lo cierto es que, pese a esta realidad, hoy por hoy existe un interés real por parte de las corporaciones porque se conozcan sus bienes y todo el universo patrimonial cofrade que les rodea. En esta línea es por la que debemos hablar del papel del público en las casas-hermandad o museos cofrades donde existe un tipo de público con una afluencia irregular.

Las características del público que generalmente visita estos espacios culturales son muy concretas. Principalmente se trata de grupos escolares, cuyos docentes creen interesante y conveniente que conozcan *in situ* parte de su cultura popular, de tal forma que aprenden en profundidad el por qué, dónde, cómo y quiénes forman parte del fenómeno cultural cofrade (Figura 12). Pese a las limitaciones, existe la posibilidad de concretar visitas concertadas para un público que realiza turismo de corta estancia en la ciudad.

Hay periodos en los que las visitas a las casas-hermandad se intensifican de manera considerable. El ajetreo y las obligaciones de los hermanos se multiplican durante el periodo de Cuaresma, eso quiere decir que por lo general las casas-hermandad tienen un horario de apertura más amplio ya que sus hermanos trabajan

continuamente para la preparación de la Semana Mayor. A su vez, los ciudadanos también manifiestan un mayor interés por visitar estos espacios con motivo del acercamiento de esta fiesta.

Figura 12
Casa-hermandad de la Cofradía del Rescate. 1994. Calle Agua, Málaga



Foto: Autores.

Visita escolar a las dependencias de la hermandad.

No es menos cierto que cada vez es más frecuente la relación entre museos o espacios para la cultura y la educación reglada. En este caso, el cambio metodológico de la escuela en las últimas décadas ha permitido que los espacios de cultura y conocimiento como los museos cofrades y las casas-hermandad puedan tener un papel importante dentro del sector educativo a partir de la educación patrimonial.

En este sentido, algunos museos cofrades incorporan recursos pedagógicos durante la museografía que permite un mayor dinamismo y mayor grado de comprensión a la visita. Pero quizás, las cofradías se deberían cuestionar ¿a qué público quieren hacerle llegar su patrimonio?, ¿cuál es el público potencial de estos espacios cofrades?, ¿qué métodos pueden emplear para una mayor atracción del público? Lo cierto es que la realidad que existe en la mayoría de las cofradías es la buena voluntad de algunos hermanos de la misma que se ofrecen a enseñar y explicar la casa-hermandad. En muchos de los casos ejercen como un estupendo

guía intérprete¹⁷ o mediador¹⁸, no solo transmitiendo el conocimiento y revelando *in situ* el verdadero significado e importancia del legado cofrade, sino creando un verdadero espacio de aprendizaje, ya que la mejor forma de aprender es a través del contacto con la realidad, fomentando así un aprendizaje significativo¹⁹ y vivencial.

Finalmente, si observamos la estructura de las casas-hermandad basada en el triángulo: sede religiosa, sede social y divulgación de su patrimonio, nos percatamos que la principal finalidad de las hermandades no se encuentra en la difusión de su patrimonio, pero esto no quiere decir que no se deba trabajar para compartir el conocimiento de estos enormes contenedores cofrades con la sociedad desarrollando y mejorando las estrategias que atraigan a los futuros visitantes.

Las líneas futuras de trabajo

Llegados a este punto, queda clara la voluntad y el esfuerzo de las hermandades por difundir su patrimonio expuesto, y en otros casos, simplemente almacenado. Así, se entiende que deben continuar en esta línea de trabajo, eliminando el valor *talismán* que posee el arte y acercándolo al público. De esta forma, se desaconseja la precipitada musealización de los objetos de culto basado en la mera acumulación de objetos valiosos con la única perspectiva de ostentación y suntuosidad.

Teniendo en cuenta esta idea, somos conscientes que para los cofrades las casas-hermandad son concebidas como *museos de tronos*, pero lo cierto es que se debe de dejar a un lado la pretensión de convertirse en museo como idea que otorga privilegio a la entidad. Además, sería complicado garantizar la viabilidad y el éxito de cada uno de los fondos cofrades concebidos como colecciones museísticas, teniendo escasa repercusión social en el actual conglomerado museístico malagueño.

Aunque sabemos que es complicado, desde las propias hermandades debe surgir un debate profundo sobre el potencial que sus casas-hermandad poseen como espacio de conocimiento, porque como propietarias de tal patrimonio, en estas corporaciones recae la responsabilidad de su difusión. Por lo tanto, estas

17 Guía que utiliza la metodología interpretativa como herramienta para una mejor mediación comunicativa del patrimonio.

18 Sobre la mediación cultural, véase el documento de Desvallées y Mairesse (2010).

19 El aprendizaje significativo consiste en que el alumno/a una los conocimientos nuevos con los ya existentes en un proceso activo que propiciará que este/a sea el protagonista de su aprendizaje. Para ampliar información véase Ausubel, Novak, y Hanesian (1997).

entidades deberían reflexionar sobre cuál es la forma más adecuada de poner en valor sus fondos de una forma comprensible y cómo ser punto de referencia para conocer los diferentes elementos y bienes que componen y surgen a partir de la Semana Santa. En este sentido, la intervención de profesionales del sector museal será una gran aportación para la realización de cualquier iniciativa o proyecto que las hermandades se planteen en un futuro. Por ello, la formación de algunos hermanos cofrades que estén interesados en ejercer de mediadores entre los bienes y el público hará que la presentación de los mismos sea más dinámica, pudiendo lograr una actitud más activa del espectador. Esta tendencia a la formación de los cofrades, permitirá que poco a poco se incorporen nuevas técnicas que atraigan al público y mejoren la calidad de la visita.

Otra posibilidad, sería el desarrollo de una red de trabajo entre las hermandades que estén interesadas en difundir el conocimiento de su patrimonio a partir de la creación de mini-itinerarios didácticos. Estos estarían formados por distintos grupos de casas-hermandad y otros espacios de arte sacro de la ciudad de Málaga. A pesar de que estos mini-itinerarios puedan estar condicionados por la ubicación de los espacios, se pueden establecer distintas temáticas que organicen diversas alternativas. Además, la concepción de estas sedes como espacios formativos obligaría a tener un mayor contacto directo y continuo con la escuela y la universidad, además de otras instituciones educativas y grupos sociales, de tal manera que fueran focos donde se creen y se realice un programa de actividades destinado a los diferentes públicos como cursos, conferencias, concursos, itinerarios culturales, talleres, etc. Por otro lado, la documentación histórica que contienen los archivos de las cofradías es un magnífico recurso para los usuarios interesados en conocer la historia de las hermandades de Pasión y la Semana Santa, siendo muy atractiva la idea de crear un repositorio común a partir de la selección y digitalización de los documentos y fotografías más relevantes de todas ellas.

Estas ideas son solo algunas pinceladas de todo aquello en lo que las hermandades pueden orientar su trabajo futuro. A pesar de esto, se entiende la dificultad de llevarlas a cabo debido a las particularidades de estas entidades y a las circunstancias concretas de cada una de las cuarenta y una cofradías agrupadas que existen en la ciudad de Málaga. A pesar de ello, si de verdad se desea la comprensión del patrimonio cofrade, se debe buscar un equilibrio entre la razón de ser de estas y el deseo de difundir su patrimonio.

Conclusiones

La singularidad de la casa-hermandad como arquitectura autóctona de Málaga es una buena herramienta para la didáctica del patrimonio cofrade que puede ayudar a comprender parte de la sociedad en la que vivimos. Para ello es necesario que la comunidad entienda que los bienes que se encuentran en las casas-hermandad componen un patrimonio que contribuye a formar a unos ciudadanos críticos y reflexivos que intervengan de manera activa y responsable, reconociendo ese patrimonio como propio, identificándose en él y comprometiéndose a fomentar su conservación para las futuras generaciones.

La casa-hermandad permite crear un espacio de enseñanza-aprendizaje a través de la interpretación y la mediación de los bienes culturales cofrades. De esta manera, se aprende a valorar y conocer la identidad de un sector social, originado en el *catolicismo popular* que se basa en nuestra tradición y que como decía el escritor Miguel de Unamuno es la base de la *personalidad colectiva* (Rabaté y Rabaté, 2009) de un pueblo, en este caso el de la ciudad de Málaga.

Las hermandades deben aprovechar la demanda general de patrimonio cultural que existe en la actualidad y el progresivo interés por parte de la escuela para que se conozca y se aprenda a partir del entorno más próximo, tomando contacto con la realidad de una forma más interactiva. También cabría destacar lo importante de incorporar estos particulares espacios culturales dentro de la red de museos de la ciudad de Málaga (Ramos, 2008). Si bien es cierto que las casas-hermandad albergan colecciones de menor entidad en el panorama museal actual, también no deja de serlo que aportan un enriquecimiento a la sociedad que no convendría dejar de lado. En este sentido, sería preciso impulsar iniciativas para incorporarnos al creciente tejido de espacios culturales y museísticos de la ciudad para así beneficiarnos del potencial turístico que conllevaría dicha sinergia.

Tras analizar y comprender las distintas cuestiones que dificultan la gestión y difusión del patrimonio cofrade, entendemos que debe demandarse mayor preocupación por parte de las hermandades y una implicación más severa del lado de las administraciones para encontrar la alternativa más viable que ponga en valor los bienes que comprenden el universo cofrade. Como idea final planteamos la necesidad de diseñar nuevas líneas de trabajo para encontrar el modo más favorable de acercar este patrimonio a la ciudadanía.

Bibliografía

- AA.VV. (1987). *La Semana Santa malagueña a través de su historia*, (6 vols.). Málaga: Arguval.
- Alarcón, P.E. (2012). Museos cofrades. *La Tribuna*, 6, 1-17. Agosto (<https://goo.gl/rC6otZ>).
- _____ (2014). Redescubrir el legado. *La Tribuna*. Septiembre 2014. [En línea], <http://www.latribuna.org/index.php/tribunas/item/520-redescubrir-el-legado>
- Asenjo Díaz, Á. y Boned Purkiss, J. (2014). Arquitectura de Málaga (1990-2013). La consolidación de un lenguaje. *Agenda 21*, 13-15. Málaga: Observatorio Medio Ambiente Urbano (OMAU) (<https://goo.gl/VZt38W>).
- Ausubel, D., Novak, J. y Hanesian, H. (1997). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. México: Trillas.
- Belén Martín, R. (2013). Contextos de aprendizaje: formales, no formales e informales. (<https://goo.gl/SnnwhE>).
- Blog de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. (25 de marzo de 2013). *La Semana Santa como Patrimonio Cultural*. (<https://goo.gl/A4jxLV>).
- Carrera Hernández, D. (1982). *Lenguaje cofradiero de Málaga*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga.
- Castellanos, J. y Carrera, D. (1987a). La posición de la jerarquía eclesiástica malagueña frente al fenómeno cofrade durante la era de Franco (1937-1973). En: E. De Mateo Avilés, (Coord.), *La Semana Santa en Málaga*, 3, 265. Málaga: Arguval.
- _____ (1987b). La recuperación del patrimonio cofrade: de una estética granadina al barroquismo sevillano. En: E. De Mateo Avilés (Coord.), *La Semana Santa en Málaga*, 3, 262. Málaga: Arguval.
- Castillo, I. (26 de marzo de 2013). Los tinglaos y el romanticismo. *La Opinión de Málaga*. (<https://goo.gl/gsfH4k>).
- Decarolis, N. (2002). *El valor del patrimonio: entre lo tangible y lo intangible*. (<https://goo.gl/kar1Z6>).
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). Conceptos clave sobre Museología. ICOM. Consejo Internacional de Museos. (<https://goo.gl/wHF8XN>).
- Dever, P. y Carrizosa, A. (2009). *Manual básico de montaje museográfico*. Bogotá: División de museografía. Museo Nacional de Colombia.
- Durán, A. (9 de febrero de 2013). Los tinglaos. *La Opinión de Málaga*. (<https://goo.gl/3jg4bs>).
- Esteve Secall, R. (2005). Introducción. En: *El turismo, la Hacienda Municipal y la Semana Santa en Málaga, durante el primer tercio del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández, M. (2003). Los museos espacios de cultura, espacios de aprendizaje. *Didáctica de las Ciencias Sociales*, 36, abril-junio. (<https://goo.gl/AnKNkx>).
- Jiménez Guerrero, J. (2000). Breve historia de la Semana Santa de Málaga. Málaga: Sarriá.
- _____ (2006). *La quema de conventos en Málaga*. Málaga 1931. Málaga: Arguval.
- _____ (2011). *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga 1931. Málaga: Arguval.

- León, Á. (24 de abril de 2011). Arquitectura y Casa de Hermandad. *La Opinión de Málaga*. (<https://goo.gl/gi7kDV>).
- Lorente Lorente, J.P. (2006). Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica. *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2.
- Machuca Santa Cruz, L. (1987). *Málaga, ciudad abierta: origen, cambio y permanencia de una estructura urbana*. Málaga: Colegio de Arquitectos.
- Marmolejo Domínguez, F. (2016). El museo casa-hermandad de la Expiración, ejemplo primigenio de la arquitectura cofrade de Málaga. *La Saetade Cuaresma*, 57, 120-123.
- Merino, P. F. y Nieto Ortiz, E. (1997). Rito, signo y fiesta. En: *Ritos de Pasión en la provincia de Málaga*. Málaga: Diario Málaga - Costa del Sol.
- Morales, J., Bayod, R. M.C., López, J. Prats y D. Buesa (2001). Valorar el patrimonio histórico desde la educación: factores para una mejor utilización de los bienes patrimoniales. *Aspectos didácticos de las Ciencias Sociales*, 15. 2001.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Cultura y Deporte (2003). Texto de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. (<https://goo.gl/CeU71D>).
- Prats, J. (2001). Valorar el patrimonio histórico desde la educación: factores para una mejor utilización de los bienes patrimoniales. *Aspectos didácticos de las Ciencias Sociales*, 15.
- Rabaté, C. y Rabaté J.C. (2009). *Miguel de Unamuno: biografía*. España: Taurus.
- Ramos Lizana, M. (2008). Málaga, ciudad de los museos. *XI Jornadas de Museología. Hacer un museo*. *Revista Museo*, 13, pp. 217-253. (<https://goo.gl/fwP3aj>).
- Recio Luque, F. (2013): *Entre el museo y el almacén: las casas de hermandad de la ciudad de Málaga*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Málaga.
- Sánchez López, J. A. (1996). *El trono procesional en Málaga: arquitectura y simbolismo*. Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga.
- Santamaría Campos, B. (2008). De la educación a la interpretación patrimonial: patrimonio, interpretación y antropología. En X. Pereido, S. Prado y H. Takenaka (Coords.), *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* (pp. 39-56). Valencia: Universidad de Valencia. (<https://goo.gl/VRFgpU>).
- Semana Santa: Efectos socioeconómicos de la ciudad de Córdoba. Las celebraciones como patrimonio económico y cultural. Agrupación de Hermandades y Cofradías de Córdoba. (<https://goo.gl/ea1LGu>).
- Tejedor Fernández, L. (2009). ¿Urbanismo cofrade? *La ciudad viva*. (<https://goo.gl/5rZgoA>).
- Zamora Acosta, E. (2011). Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *Pasos Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9, 101-113.

La música cofrade. Posibilidades de un género

José Manuel López Ramírez¹

Resumen

Nuestro principal objetivo es explicar de forma didáctica la estructura e historia de la música cofrade, a partir de ejemplos claros y concisos. Utilizaremos un método de trabajo basado en la investigación de fuentes bibliográficas y de artículos webs. Además, indagaremos sobre algunas bandas música y su antiquísima historia. Recurriremos a imágenes que nos ilustren acerca de nuestro capítulo, tales como partituras de algunas marchas significativas o de algunos archivos cofrades. Los resultados de esta investigación fueron altamente satisfactorios, conseguir aunar la didáctica de la música cofrade con la historia de la misma ha sido un logro dado la carencia de información registrada que existe.

Por consiguiente establecemos las conclusiones en tres puntos principales: primeramente, entendemos la marcha procesional como creación fundamentada en la estación de penitencia donde la primera parte tiene lugar la pasión y muerte de Jesús concluyendo con el final donde el trió o cambio de tono con la resurrección. En segundo lugar, encontramos la personalidad de un género como el de la música cofrade, un estilo con identidad propia, con una larga trayectoria de progreso detrás. En último lugar, su actualidad y vigencia en el futuro están aseguradas, pues las marchas viven ahora su segunda época dorada, adicionalmente cuentan con una cantera tanto de autores como de músicos que le harán sin duda, proyectarse en el futuro, todo ello de la mano de las cofradías y hermandades, dado que son ellas las que crean identidad con la música cofrade e identificación de la música con la imagen en cuestión.

Palabras clave: Música cofrade, identidad, marcha procesional, Semana Santa, historia.

Introducción

“Que la gente que no sabe venir a la iglesia aprenda a rezar por las calles con Nuestro Padre Jesús de la Salud”² es precisamente lo que se quiere transmitir con la marcha procesional, llegar no sólo a los cofrades, sino a todo aquél que escuche esta música y sienta la pasión y sentimiento que da la Semana Santa.

Además de ayudar a las personas a llevar el mensaje que se quiere transmitir a través del lenguaje universal que es la música, sirve también de vehículo conductor para aquellas personas con disminución visual, total o parcial, pues es la música lo que les transmite ese sentimiento que la cofradía en cuestión está poniendo en la calle.

1 Junta de Andalucía. josemanuel_ramirez@outlook.es

2 Frase del capataz Manolo Santiago, vinculado al mundo cofrade sevillano y en especial a la hermandad de la Exaltación.

Con todo esto, queremos establecer, compartimentar y definir qué es realmente la música cofrade. Es un género que cuenta totalmente con una identidad propia, que basa su esencia en las imágenes de las cofradías y hermandades, pues sirven de inspiración para poder crear auténticas sinfonías de pasión. Estas son, en muchos casos, a la vez baluartes insignes de un trono o paso, además de ejercer de soporte y ayuda a tantos hombres de trono y costaleros en los momentos más difíciles dada su capacidad motivacional; pues, es esta y no otra, la forma en que los que llevan a sus sagrados titulares pueden sacar fuerzas de flaqueza cuando se produce aquel momento en el que “El trono empieza a picar”³.

Género con identidad propia

Huyendo de la simplista definición de la música cofrade como la música para acompañar a los distintos desfiles procesionales, ahondando aún más si cabe, conforma en sí mismo un género musical en solitario, pues su ritmo, fuerza y tiempo las hacen contar con un carácter singular dentro de nuestro patrimonio artístico andaluz y español.

Por otro lado, encontramos este género con fuerza y consolidación no sólo en España, sino también en otros países europeos como Francia, Italia y la vecina Portugal. Todos ellos comparten este tipo de música y, además de componer marchas de motu proprio, interpretan otras de autores españoles. Este hecho viene a reconocer la universalidad de la música, pues si hay un verdadero lenguaje global capaz de transmitir sentimientos, emociones y pasiones, ese, sin duda alguna, es el de la música; más si cabe, al referirnos a música cofrade, capaz de evadir nuestros pensamientos, embarcándolos hacia los lugares y momentos más insospechados, con solo tres notas musicales... “Sol, La, Si”. De esta manera, nos extrapolamos al mundo de las sensaciones, a todo lo que nos evocan los sonos de una marcha de procesión. Así mismo, países como Guatemala⁴ o Panamá, si bien con diferencias notables, cuentan con similares estructuras a las de España.

No obstante, es sustancial señalar la diferencia entre marchas de procesión y música cofrade. Aunque comparten la misma raíz y poseen numerosas características comunes, la marcha de procesión está creada ex profeso para utilizarse

3 Frase popular en el ambiente cofrade malagueño que significa que el peso del trono empieza a generar cansancio y fatiga en los hombres de trono.

4 A pesar de no tener religión oficial, dada su laicidad del Estado, el 87% de la población de Guatemala es de confesión cristiana dada su tradición como colonia española.

durante el desfile procesional de los pasos o tronos. En cambio, la música cofrade es creada por y para las hermandades y cofradías pero no exclusivamente para procesionar, dado que se puede crear para interpretar dicha obra exclusivamente en orquesta, pudiendo esta ser adaptada para ser convertida en marcha de procesión, como es el caso de la marcha fúnebre de Chopin adaptada para ser ejecutada como acompañamiento al cortejo procesional.

Asimismo, nos referiremos a la música cofrade como término universal para dividir las siguientes agrupaciones musicales que nos podemos encontrar dentro de este género. Primeramente, antes de establecer la compartimentación, pasamos a concretar qué es una banda de música, que a pesar de contar con numerosas definiciones, no se puede establecer una con la determinada exactitud que englobe a todo este conjunto musical, pues se puede decir que hay tantas definiciones de banda de música como músicos.

No obstante, definiremos banda de música como una agrupación de instrumentos de viento y percusión. Sin embargo, opcionalmente se puede contar con instrumentos de otro tipo, como los de cuerda, pero no es demasiado común dado que los instrumentos de cuerda están enfocados, más bien, a la orquesta, a pesar de que cuentan con similitudes en la disposición de las distintas cuerdas. Definiremos a continuación cada tipo de banda brevemente, para posteriormente detenernos en su origen e historia.

Tipos de bandas

Una vez precisado lo que es una banda, pasaremos a distinguir entre los siguientes tipos:

Banda de Cornetas y Tambores (BCCTT): Son bandas formadas por las cuerdas de metales formados esencialmente trompetas, fiscorno, trombones, etc., donde la corneta es la mayor protagonista. Además es acompañada por una amplia cuerda de tambores.

Este tipo de banda está muy extendida por todo el territorio español, siendo en la comunidad andaluza donde tiene mayor expresión. Uno de los mayores exponentes de este tipo de banda en la región andaluza es la Banda de Cornetas y Tambores del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga (Figura 1), que cuenta con más de cien años de historia en su haber, teniendo sus primeros orígenes en 1889, siendo reorganizada en 1912.

Figura 1
Banda de CC y TT del Real Cuerpo de Bomberos
de Málaga. Principios del siglo XX



Uno de los primeros desfiles por las calles la capital malagueña de la banda después de su reorganización.

Agrupaciones musicales: Es el resultado de la mezcla entre banda de cornetas y tambores con banda de música, dado que se complementa el sonido puro de las cornetas y tambores, con el de la cuerda de viento madera: clarinetes, saxofones, etc. Lo que se intenta lograr con esta unión es conseguir la fuerza, potencia y sonoridad de las cornetas, mezclada con el sonido clásico de la banda de música en general. En los últimos años está tomando gran auge este tipo de agrupaciones, es el caso de la Unión Musical Maestro Eloy García, surgida en Málaga en 2012.

Sin embargo, esta agrupación puede coexistir siendo solamente compuesta por cornetas y tambores, dada que en ocasiones la unión de esta banda de música no responde de su pertenencia a una cofradía o asociación religiosa, como es el caso de la Agrupación Musical de Veterana de Sevilla o Santa María de Arahál (Figura 2).

Figura 2
Agrupación Musical Santa María Magdalena de Aharal (Sevilla)



Fuente Revista “Arte Sacro”.

Desfile procesional de la Agrupación Musical Santa María Magdalena de Aharal.

Bandas de Música: Cuentan en su haber con el viento metal, utilizan también cornetas, sin ser lo habitual, además de viento madera y percusión. En la mayoría de ocasiones su función está destinada a desfiles procesionales, a pesar de poder realizar conciertos en espacios abiertos o cerrados. Son las bandas al uso, las más conocidas, como por ejemplo la Banda de Música de Alcalá de Guadaíra en Sevilla, que cuenta con más de 150 años en su historia, pues desde 1864 viene acompañando musicalmente a los santos titulares que la solicita.

Banda sinfónica: Existen numerosas diferencias con respecto a las otras bandas o agrupaciones musicales comentadas anteriormente. La función principal es la de realizar conciertos, independientemente de que se realicen en espacios abiertos o cerrados, donde nos encontramos además de con viento madre o metal, con instrumentos de cuerda, como violonchelo o contrabajo.

Dada su complejidad de instrumentación, su campo de actuación en la música cofrade se limita a conciertos, ya sea de cofradías en Cuaresma o presenta-

ciones de todo tipo (carteles, enseres, pregoneros). Un ejemplo de ello es la Banda Municipal Sinfónica de Madrid (Figura 3), con una historia que data desde el siglo XIX. No obstante, tenemos referencias de que en este tipo de bandas sinfónicas, cuando acompañan a las cofradías en sus desfiles procesionales, se ausentan los instrumentos de cuerda, quedándose en una banda al uso, cuerda de viento metal, percusión y viento madera, como es el caso de la Banda Sinfónica Virgen de la Trinidad, surgida en 2006.

Figura 3
Banda Municipal Sinfónica de Madrid



Fuente: Diario Mancha información.

Banda Municipal Sinfónica de Madrid participando en el homenaje al músico Luis Cobos.

Capilla Musical: Habitualmente está formada por tres componentes, como máximo cuatro, aunque no hay un número establecido como norma general. Suele estar compuesta por oboe, clarinete y fagot, además en otras capillas musicales se le suele añadir una flauta travesera. Su función dentro de la música cofrade es acompañar solemnemente a las distintas cofradías, por lo general, en los vía crucis o traslados, aunque eso ya entra dentro de la decisión de las distintas agrupaciones cofrades.

Esta capilla musical puede interpretar su música tanto en concierto cerrado o abierto, así como en un desfile procesional. Su música es muy melódica y sobria,

ya que generalmente acompañan a las cofradías en actos solemnes. Además, ejecutan marchas usualmente conocidas por el gran público, pero de modo casi sinfónico, dado que todos los instrumentos que participan llevan melodía, siendo el fagot el sostén de la misma, así es el caso de la capilla musical “Gólgota” (Figura 4).

Figura 4
Capilla musical Gólgota (Sevilla). 2012



Vía crucis de la Hermandad de la Buena Muerte donde la capilla musical acompañó a dicha cofradía (Sevilla).

Acompañamiento musical como pieza clave del desfile procesional

La música cofrade ha pasado de ser un mero acompañamiento, basado en un tambor ronco para ayudar simplemente a llevar el paso de los hombres de trono, a convertirse en algo fundamental para las cofradías y hermandades, teniendo incluso vinculaciones y hermanamiento con muchas bandas. Así mismo, es ostensible que una cofradía a lo largo de los años, al acompañarle una determinada banda, se haga hermana de la misma o miembros honoríficos.

Tenemos el caso de la Banda de Música de la Cruz Roja de Sevilla, que tras cumplir medio siglo acompañando a la Hermandad Filial de la Virgen de la Cabeza, la cual radica en la iglesia de San Juan Bautista, acordó nombrar hermana honorífica a dicha formación. Es el ejemplo más usual que se da entre hermanamiento entre distintas formaciones como reconocimiento a su trabajo y buen hacer durante tantos años.

Por otro lado, es frecuente también el caso del hermanamiento entre distintas bandas como la Banda de Cornetas y Tambores “San Juan Evangelista” de la Hermandad de la Esperanza de Triana, la cual se hermanó con la formación musical de la Hermandad y Cofradía de Nuestra Señor Jesucristo de la Humildad y María Santísima del Dulce Nombre de Zaragoza en 2008. Además de este, tenemos otros ejemplos como es el caso del hermanamiento de la Banda de CCTT de las Reales Cofradías Fusionadas con la Agrupación Musical Veterana de Sevilla en 2015.

Lo que se intenta conseguir con este tipo de hermanamiento, en este caso de bandas, es comprometerse a defender y divulgar los sones autóctonos de nuestras tradiciones, según aclaran ellos mismos.

Todo ello nos hace reflexionar sobre la importancia cobrada por la música en las cofradías, pues, de unos años a esta parte, para cualquier acto se requiere la presencia de música cofrade, ya sea banda o capilla musical, como es el caso de un besamanos o besapiés, además de carteles y pregones, entendiéndose el acompañamiento en el desfile procesional como baluarte de ese papel importante que desempeñan.

La importancia de la cruceta musical

Desde el mismo día en el que se termina la estación de penitencia, se empieza a establecer conversaciones con la banda de música, en vistas de la procesión del año que viene. Todo ello tiene como resultado la puesta en valor en la cruceta, tantas y tantas veces denostada, cobra ahora un valor esencial, tan estudiada como meditada. Por lo tanto, podemos definir la cruceta como el documento donde se establece cada calle del recorrido con su respectivo acompañamiento musical o en su defecto con el marcado paso o toque de tambor.

Las distintas marchas se establecen a petición de la cofradía que es la que elige la marcha a ejecutar en una determinada calle. No obstante, el repertorio de la cruceta es escogido dentro del propio repertorio de la banda que acompaña a la supuesta cofradía. Es la cofradía la encargada de elaborar la cruceta, en la cual se puede observar el repertorio que desea, pues en ella normalmente se suelen encontrar las distintas marchas que tienen dedicadas a sus titulares (si las tuviese), además de las marchas que estime oportuno.

No obstante, es precisamente la cruceta la que en numerosas ocasiones marca el estilo de una cofradía en la calle, pues es la que acompaña en todo momento a sus titulares y la que determina el paso que se lleva. Podemos comprobarlo con ejemplo claros, como es el caso de la cofradía del Sepulcro en Málaga, en el trono de Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro, acompañado por la Banda Municipal de Música de Málaga. Aquí, la práctica totalidad de su cruceta musical está presidida por la Marcha Fúnebre de Chopin, con lo cual eso nos da a entender el carácter que quiere marcar el trono y la cofradía con esta cruceta; que, a pesar de no decirlo con palabra, lo dice con sonos mucho más delicados. Esto nos quiere decir que estamos asistiendo a una sepultura, a la muerte, en este caso de Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro, por consiguiente el carácter tiene que ser lóbrego, sobrio, cuasi funesto y es la música lo que nos permite a marcarlo.

Otro ejemplo, pero al contrario del anterior, sería el de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado de Cartagena, fundada en 1943, que para su salida procesional tienen en su cruceta, entre otras, marchas como “Cristo Resucitado” de Cesáreo Gabaráin Azurmendi o “Resucitó” de Francisco José Argüello; lo que nos indica que la procesión y el trono es mucho más armonioso y que nos dicta el carácter gozoso, pues se nos representa la resurrección de Jesús. Tanto la cofradía del Sepulcro de Málaga como la del Resucitado de Cartagena utilizan la cruceta musical para armonizar y organizar sus desfiles procesionales, dos hechos que aunque representan los extremos entre sobriedad y gozo, son el símil por la utilización de la cruceta musical como sello del carácter de una cofradía.

No obstante, aunque menos frecuente, la cofradía deja parte o pequeña parte a elección de la propia banda, en lo que a la cruceta se refiere. Dejan en manos de la banda la elección del tipo de marcha que se ejecute, confiando en el buen criterio del mismo, pues al trabajar con ello y al acompañarle en su estación de penitencia, depositan ya de por sí una gran confianza, así es el caso de la cruceta musical de la Cofradía de Dolores del Puente (Figura 5).

Tipos de acompañamiento musical

Como hemos podido observar, el acompañamiento musical dentro de un desfile procesional no es algo que se pueda dejar a la imaginación, sino algo de lo que preocuparse, organizar y realizar. En numerosas cofradías, de gran número de hermanos e importante patrimonio y recursos, cuentan con tres formaciones musicales acompañándoles, una abriendo la procesión, otra acompañando al Cristo y una segunda a la Virgen. No obstante, lógicamente las cofradías que poseen un solo titular tendrían dos bandas, o en su defecto una acompañando al titular en cuestión.

Figura 5

Antigua cofradía del Stmo. Cristo del Perdón y Ntra. Señora de los Dolores [Málaga]. 2015. Imagen de la cruceta musical de Nuestra Señora de los Dolores acompañada por la Banda de Música del Paso y la Esperanza

*Antigua Cofradía
del Stmo. Cristo del Perdón y
Ntra. Sra. de los Dolores*



Lunes Santo 2015 - Ntra. Sra. de los Dolores

REPERTORIO	
Banda de música del Paso y la Esperanza	
Amarguras	Font de Anta
Amor	M. Marvizón
Alma de Trinidad	Eloy Garcia
Coronación Dolores del Puente	D. Artola
Coronación de los Dolores	P. Artola
Divina Pastora	Fco. José Moreno
Dolorosa del Puente	D. Artola
El Evangelista	José Vélez
Estrella del Perchel	José Vélez
Getsemaní	Ricardo Dorado
Grave	Fco. Soler
La Estrella Sublime	López Farfán
La Madrugá	Abel Moreno

A continuación relataremos las distintas posibilidades de cómo se organizan normalmente los cortejos, en cuanto al acompañamiento musical se refiere:

Abriendo la procesión: Para ir abriendo la procesión en la mayoría de ocasiones suelen ir acompañando a la misma una banda de CCTT, pues lo que se quiere conseguir con esto es un efecto llamada de la procesión, es decir, anunciar la llegada de la cofradía, que se está realizando la estación de penitencia. La elección, en este caso, de cornetas y tambores es por esa necesidad de efecto llamada y, por consecuencia, esa gran sonoridad y potencia que tienen las banda de CCTT. En ese lugar no tienen otra función, pues no marcan el paso a ningún trono, simplemente van abriendo la procesión, haciendo esa función de llamada anunciando la llegada de los titulares de dicha cofradía. Es el caso de la Hermandad de Sol de Sevilla, que cuenta abriendo su procesión con la Banda de Cornetas y Tambores del Cristo de la Resurrección.

En la sección del Cristo: En esta sección caben múltiples opciones, entre otras, apostar por el clásico acompañamiento de la Banda de CCTT, siendo esto

lo más usual como por ejemplo la Hermandad de la Esperanza de Triana, que le acompaña la Banda de CCTT de San Juan Evangelista de Triana. Lo que se quiere conseguir con ello es la fuerza y el paso acompasado que da una banda de CCTT que no lo da una banda de música, la cual suele quedar relegada acompañando a la Virgen en la mayoría de los casos.

Todo esto se establece por igual en las diferentes cofradías, restándole importancia a si sus miembros son denominados costaleros u hombres de trono. No obstante en la Semana Santa de Sevilla, en la capital, es difícil encontrar cofradías que soliciten que acompañen a sus Cristos bandas de música. Sin embargo, en la Semana Santa malagueña, sí encontramos casos en el que el acompañamiento musical al Cristo se produce por una banda de música, como en la cofradía de Dolores del Puente de la capital de esta provincia. La banda de música Unión Musical Maestro Eloy García acompañó en 2016 al Cristo del Perdón, titular de esta cofradía, la cual contó para el acompañamiento de los mismos, años atrás, con bandas de música, entre otras, la Banda de Música de Miraflores-Gibralfaire.

En este sentido hay que recalcar que tanto la elección o no de banda de música entra en concordancia con la idiosincrasia de cada cofradía, dado que no hay un canon establecido para la elección de la misma, siendo totalmente válido la elección de banda de CCTT como de banda de música, sin perder un ápice de calidad musical.

Por otro lado, no es menos cierto que, como decíamos anteriormente, la elección de la música entra a formar parte del carácter de la hermandad. Como consecuencia, se puede establecer que dentro de la inequívoca elección de CCTT o banda de música, esto entra en consonancia con la puesta en escena que se quiere dar en la calle. Observamos que si se le quiere otorgar más solemnidad o sobriedad, se podrá optar por una banda de música o capilla musical, como es el caso de la Hermandad de la Santa Cruz, que opta por una capilla musical para el acompañamiento de su titular por las calles de Sevilla, confiriéndole así un carácter de mayor silencio que ayude e invite a la oración.

En la sección de la Virgen: En la sección de la Virgen, la práctica totalidad del acompañamiento musical se realiza con banda de música, debido a que, sobre todo, se busca una mayor musicalidad y complicidad con el trono, pues al llevar palio, la mayoría, necesitan lo que se ha denominado como “marchas de palio”, que explicaremos en próximas líneas. Por tanto, este tipo de marchas solo las proporcionan las bandas de música, uno de los motivos por el que se excluye de esta sección a las bandas de CCTT.

Encontramos uno de los ejemplos más significativos en la cofradía granadina de la Esperanza, que procesiona por las calles nazaríes en el Martes Santo, acompañada por la banda de música de Santa María del Viso del Alcor.

También según el carácter de cada cofradía se puede optar incluso por otra opción, pues, como decíamos al principio del capítulo, hay que abandonar clichés y estereotipos, no hay nada escrito sobre qué tipo de acompañamiento musical deben llevar los titulares de una cofradía. En este caso, pondremos el ejemplo de la Orden Tercera de Siervos de María Santísima de los Dolores (Servitas), que dado su carácter de oración y recogimiento opta por la soledad de un tambor ronco que nos recuerda el momento de duelo que se vive.

La marcha de procesión como identidad de una cofradía y hermandad

Así es, la marcha es lo que los cofrades y público en general entienden como su carácter, además de la forma de procesionar de la cofradía o hermandad. Por lo tanto, se entiende que estas mismas dediquen gran tiempo a su cruceta musical.

En esa cruceta musical se suelen incluir marchas dedicadas a sus titulares, con las que inician su desfile procesional, en puntos clave del recorrido, recorrido oficial, o para el encierro. En ocasiones, a petición del mayordomo, incluso se acuerda con el director de la banda modificar la cruceta para la entrada o salida de alguna marcha. Con todo ello, lo que queremos decir es que las marchas de procesión son también patrimonio de las cofradías y hermandades. Dicho sea de paso, ha dejado mucho que desear que en numerosas ocasiones se hayan creado crucetas impersonales, dejando de lado las marchas creadas expresamente para sus titulares, decayendo el valor las mismas por su falta de uso; por otro lado, cualquier cofradía o hermandad la puede utilizar, pero su primer fin es acompañar a los titulares a los que se ha dedicado (Otero, 2014).

Así mismo, hay múltiples causas o factores que influyen en que se dedique una marcha a un titular, una de ellas puede ser el fervor del autor de la obra por dicha imagen, además de que la cofradía pida que se le haga una marcha dedicada. Se puede citar el caso de la Marcha “Concha”, de Víctor Manuel Ferrer con la Virgen de la Concepción de Granada, titular de la cofradía del mismo nombre.

Otra causa podría ser la llegada de una fecha importante, tales como la coronación de su titular. Este es el caso de la marcha “Esperanza de Triana Coronada” de José Alberto Francés, dedicada a la coronación canónica de la Virgen de

la Esperanza de Triana, siendo aprobada esta el 7 de Abril de 1983 por el papa Juan Pablo II; más recientemente, el 12 de Septiembre de 2015 se producía la coronación canónica de la Virgen del Rocío de Málaga, estrenándose para su coronación la marcha “Rocío Coronada” de José Antonio Molero.

Decía un ilustre malagueño que un hombre sin raíces no es nada. Así es, las raíces en esencia son todo sobre de lo que se nutre la Semana Santa; parte de ella reside en su música, es su identidad la que la define por su propia idiosincrasia, la de un pueblo que no entiende otra manera de expresar su fe popular, porque la Semana Santa no es solo sacar los santos titulares para procesionarlos, es el sentir del pueblo, catequesis en la calle, es la música que con solo unos acordes de la marcha dedicada al titular en el que estás pensando, te lleva y te recuerda a él (Guerrero, 1997).

Ese recuerdo, ese pensamiento que nos evoca al escuchar la música no es baladí, sino que se produce por una serie de hechos, como la manera de andar o de llevar el paso de un trono. Dividiremos el acompañamiento musical principalmente en dos, para el Cristo y para la Virgen.

Acompañamiento musical en el Cristo: Generalmente se acompaña por una banda de CCTT, con lo cual en los tronos, la mecida del Cristo es muy lenta, el paso se va marcando con el tambor, donde el golpe fuerte marca el inicio de la marcha con el pie izquierdo siempre, sobre todo al empezar. Cuando la marcha se termina y comienza el toque a tambor, el trono acelera el paso para ganar tiempo, ya que con la marcha se ralentiza. A pesar de ello en cada marcha se puede tener estudiado un movimiento acompasado con esta, como en el Cristo de la Humillación a su paso por la tribuna de los pobres con la marcha “Malagueña”, de Ernesto de Lecuona.

En el caso del paso, los costaleros, utilizan un término, *andar*, que como su propio nombre indica, se utiliza para comenzar la marcha, y *arriar* (término marinero) para detenerla. En cada localidad se utilizarán vocablos diferentes, pero los más comunes son estos. Las marchas están trabajadas para que cada Chicotá⁵ la realicen, según la marcha, a pasitos cortos hacia delante y detrás con cada nota fuerte de la marcha, con lo que consiguen que la mecida del trono sea más numerosa pero también más pequeña que la de, por ejemplo, los tronos con hombres de trono, tal como el Santísimo Cristo del Silencio de la Hermandad de la Amargura de Sevilla, acompañada musicalmente por la banda de CCTT del Santísimo Cristo de las Tres Caídas de Sevilla, interpretando, entre otras, marchas como “Madre de Dios del Rosario”, de Francisco José Artiguez Mejías.

5 La Chicotá es el tramo desde que levantan el paso hasta que lo bajan.

Acompañamiento en la Virgen: En este caso, nos acompañará una banda de música. Por lo general, a las vírgenes que tienen un palio en el trono, les interpretan las obras conocidas como marchas de palio, creadas para vírgenes, que en su tiempo musical contienen el especial contoneo y movimiento del palio al mecer el trono. No obstante, pueden observarse marchas de palio en crucetas de los titulares de las cofradías y hermandades en la sección del Cristo cuando este es acompañado por banda de música, como por ejemplo “Coronación de la Macarena” de Abel Moreno, dedicada a la titular de la cofradía Sevilla o “Mi Amargura” de Víctor Manuel Ferrer, dedicada a la Virgen de la Amargura, titular de la cofradía del Huerto de Granada.

Al contrario, también observamos, como se ejecutan marchas dedicadas a los Cristos, sin importar que sean marchas de palio, pues hemos de recalcar que en la mecida del trono tienen un papel importante los costaleros, en el caso de los pasos, y los portadores en el caso del trono. Igualmente, los mayordomos y capataces realizan una labor muy reseñable. Ese pasito corto, esa *levantá*⁶ es lo que caracteriza a cada uno de los palios que llevan a sus titulares, durante la Semana Santa, como si fueran las olas del mar, ese paso marinero típico de los hombres de trono malagueño es lo que crea identidad. A su vez, esta creación de identidad no solo viene de escuchar la música, sino de cantar; observamos marchas de gran renombre que invitan a la oración cantada, tal como “Encarnación Coronada”, de Abel Moreno, dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación, titular de la Cofradía de San Benito de Sevilla, o “Rezo a tus pies” de José Antonio Molero Luque, dedicada a María Santísima de la Trinidad Coronada, titular de la Cofradía del Cautivo de Málaga.

Historia y evolución de la música cofrade

La historia de la música cofrade y marchas de procesión, posee una larga trayectoria imbuida en un proceso de evolución y progreso en todo el universo cofrade. Ya que la evolución nunca se produce en solitario, fue y es conforme a la propia evolución de la Semana Santa, dado que la música cofrade forma parte del núcleo duro de la misma (Merino y Nieto Cruz, 1997).

Seguidamente, vamos a exponer las diferentes etapas por la que ha pasado la música cofrade, desde sus inicios hasta hoy.

6 Instante de levantar un paso.

Siglo XIX: los orígenes de un nuevo género musical

La música cofrade, las marchas procesionales y el acompañamiento musical que custodian a nuestros titulares, tal como lo conocemos hoy día es algo muy contemporáneo, y que se ha forjado desde hace medio siglo en adelante. Por consiguiente, las primeras marchas aparecieron envueltas en un acompañamiento lóbrego y fúnebre, con aroma a romanticismo.

De este movimiento emanaron grandes composiciones que, posteriormente, y debido al escaso repertorio a que tuvieron que enfrentarse las primeras bandas de música, fueron adaptadas, siendo tocadas en las procesiones de Semana Santa. Esto continúa vigente en algunos lugares, como es el caso del segundo movimiento de la “Tercera Sinfonía” de Beethoven; de la marcha fúnebre que Frédéric Chopin compuso para el segundo movimiento de su “Sonata para piano n.º 2”; la marcha fúnebre de Sigfrido de la ópera “El ocaso de los dioses” de Richard Wagner; la marcha “Juana de Arco” de Gounod; las marchas fúnebres de Schubert; o el “Adiós a la vida” de la ópera “Tosca” de Giacomo Puccini, entre otras. Destaca también “Muerte de Ases” de Grieg. No obstante, desgraciadamente como consecuencia de guerras y falta de organización, se ha perdido mucha información, con lo que no se puede fijar con exactitud un punto de partida de este género. Además de esta carencia de información, añadimos una escasez de testimonio, trabajos e investigaciones sobre esta cuestión. A pesar de todo en los últimos años, se ha llevado a cabo cierta regulación y recapitulación en todos los documentos bibliográficos realizando una gran búsqueda en los archivos de las distintas hemerotecas, encontrándose no sólo documentación organizativa sino partituras de marchas antiquísimas (Molina, 2007).

Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando comienzan a surgir las primeras marchas dedicadas expresamente a las cofradías y hermandades. A pesar de que tomemos como referencia en muchas ocasiones a Andalucía, en esta ocasión aparece en primer lugar Madrid, dado que será José Gabalda Bel, director de la banda militar de la Guardia Real en Madrid, quien componga las primeras marchas expresamente para Semana Santa; entre algunas de ellas destacan “El llanto” o “Soledad”. Además, continuando con las adaptaciones de operas y música de estilo romántico a marcha de procesión, sobresale un fragmento de la ópera “Jone”, en español “Ione”, donde en su IV acto, tiene lugar su marcha fúnebre; fue José Gabalda Bel el encargado de adaptarla.

En el caso de Andalucía, en un primer momento se pensaba que había que remontarse hasta 1885 con José Font Marimont y su marcha “Quinta Angustia”

y “Coronación de espinas” de Lerdo Tejada, todos ellos ligados a las bandas militares (Fernández de la Torre, 1999). El investigador gaditano Bernardo Luis Periñan localizó en 1998 una partitura de piano titulada “Piedad”, dedicada al titular de la hermandad gaditana del mismo nombre, compuesta por el músico mayor del Tercer Regimiento de Ingenieros Eduardo López Juarranz, que residió en Cádiz desde 1878 a 1883. La Banda de Ingenieros se mantuvo activa en Cádiz entre 1875 y 1882. Esta formación fue patrocinada por la cofradía del Stmo. Cristo de la Piedad, lo que explica la dedicatoria de la marcha. El hallazgo de esta partitura ha convertido a dicha marcha en la más antigua que se conserva en toda Andalucía, lo que ratifica la pronta aparición de la música procesional en nuestra comunidad. Dicha marcha fue instrumentada para banda de música por el músico militar jerezano Manuel Abollado, y el 14 de Marzo de 1999 se produjo su reestreno en un concierto celebrado en el Salón Regio de la Diputación de Cádiz por la Banda de Música “Virgen del Castillo” de Lebrija (Sevilla). En una época de transición antes de que dieran a luz algunas de las obras más conocidas por el gran público, en Córdoba, Eduardo Lucena Vallejo, junto con otros compositores como Cipriano Martínez Rükler y Juan Antonio Gómez Navarro, crearon la marcha “Un recuerdo” en 1883, siendo Eduardo Lucena Vallejo director de Banda Municipal de Córdoba. La marcha a la que hacíamos referencia, fue encargada por ese mismo ayuntamiento a la banda municipal y a su director, por aquel entonces Eduardo Lucena Vallejo.

Es a partir de los años noventa del siglo XIX, donde aparecen algunas de las obras más conocidas y antiquísimas, siendo esta época de las más prolíficas, manteniéndose aún su carácter funesto de las distintas obras, recordando todavía su origen romántico, tal es el caso de Ramón González que compuso en 1897, en Sevilla, “El Señor de pasión”. Pese a todo, destacamos fuera de las fronteras andaluzas “El destierro”, de Vicente Victoria Valls, en la ciudad de Cartagena. Por otro lado, continuando con nuestro desarrollo de los orígenes de las marchas de procesión encontramos, en 1895, una de las marchas más conocidas e interpretadas por todas las bandas de música independientemente de su ciudad; nos referimos a “Quinta Angustia”, de José Font Marimont.

Es entonces cuando en 1898, aparece otra de esas marchas célebres, aludimos a “Virgen del Valle” compuesta por Vicente Gómez Zarzuela, a la que muchos consideran la marcha fúnebre moderna por excelencia, pues condensa todos los nuevos cambios y adaptaciones, con esa apariencia de trío⁷, pero que, sin embar-

7 Es cuando se produce un cambio de tonalidad, cuando se pasa de tener bemoles o sostenidos desde el principio de la obra y dejan de tenerse a partir de ese cambio, y viceversa.

go, continúa con la esencia del patetismo del romanticismo. Subrayamos, en Cádiz, donde se sigue manteniendo esa memoria de las primeras marchas, a Camilo Pérez Montllor, quien compuso “Pange Lingua” y “Sacris Solemnis”. Destacamos que es en esta década de los noventa del siglo XIX donde empieza a cambiar la tendencia de las obras, dejando el aroma luctuoso a un lado e incorporando sonos más vivos y armoniosos, teniendo más en el designio la resurrección que la muerte. Será principalmente Sevilla y, en especial, la marcha “Virgen del Valle” y la saga de los Font quien marque un punto y aparte en la historia de este género musical, donde muchos autores beberán para sus composiciones.

Siglo XX: afianzamiento de un nuevo género

A principios de siglo todavía se sigue imponiendo el estilo e influencia de “Virgen del Valle”, pero poco a poco va desarrollando su propio carácter y firmeza con el protagonismo absoluto de las bandas militares como eje vertebrador del nacimiento incipiente de este género.

Los años veinte serían testigos de la aparición de la revista musical *Harmonía*, fundada por el empresario y músico guipuzcoano Mariano San Miguel Urcelay, y autor de dos piezas que dejarían clara la maestría de su autor, “El héroe muerto”, compuesta en 1919, y “Mektub”, que data de 1925. A su revista acudirían a enriquecer sus repertorios las bandas, surtiéndose de piezas famosas y desconocidas.

Es en este momento, 1929, cuando surge una de las marchas que hoy por hoy goza de mayor popularidad. Se trata de “Rocío”, marcha que aunque no puede ser calificada como original, fue compuesta por Manuel Ruiz Vidriet, y dedicada a la Virgen del Rocío de Almonte, sirviéndose de una melodía mexicana, la canción “La peregrina”, y de parte de una composición original de Joaquín Turina Pérez, perteneciente a su poema sinfónico “La Procesión del Rocío” (Olaya, 2012). A su vez surgen de los primeros poemas sinfónicos en forma de marchas fúnebres, dos aspectos diametralmente opuestos.

Hacemos un paréntesis, para desarrollar la evolución de la propia música cofrade y por ende la marcha de procesión, con la aparición de las bandas de CCTT, la más antigua, que se encuentra en Málaga con la Banda de CCTT del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga, creada en 1912, con su director, Alberto Escámez López, a la cabeza, quien crea numerosas obras, casi todas ellas en Málaga, como “Virgen de la Paloma” o “Virgen del Mayor Dolor”. Será en este primer tercio de siglo XX donde se creen las primeras marchas para banda CCTT, siendo contrario a la armonía y sentido fúnebre impuestos por las marchas del siglo XIX.

Nos referiremos ahora al catalán José Font Marimont, el primero de la gran saga de los Font. Autor de la marcha “Quinta Angustia”, fue el primer director de la Banda de “Soria 9”, en 1876. En aquellos años la dirección de la Banda del Hospicio de Sevilla, a todos los efectos la Banda Municipal, la ocupaba su hijo Manuel Font Fernández de la Herrán, esta familia afincada en Sevilla ocupará una especie de hegemonía en las creaciones en los primeros compases del siglo XX.

Manuel Font Fernández de la Herrán (1862-1943) perteneció a dicha banda hasta que en 1895 toma la dirección de la Banda Municipal de Sevilla⁸ que duraría más de 35 años. De la labor de Font Fernández destaca la instrumentación de marchas procesionales. A parte de esto, cultivaría muchas facetas del género musical como pasodobles, coplas, zarzuelas... Casi todas las marchas que compuso la familia Font eran instrumentadas por él. Comenzó componiendo en 1899, la marcha “A la memoria de mi padre” e instrumentó el aria de la ópera italiana “Ione”, hoy una de las piezas más clásicas y fúnebres que se interpretan en Semana Santa. Pocos años antes de morir compondría dos marchas más: “Exaltación” y “Sagrada Lanzada”, esta última otro clásico entre los clásicos.

Manuel Font Fernández es el padre de José y Manuel Font de Anta. José Font de Anta (1892-1988) fue un exquisito violinista, conquistando con 22 años el primer premio del Conservatorio de Bruselas. Compuso en 1924 la marcha “Resignación”, que dedicó a la Virgen de la Victoria, de la hermandad de la Cigarrera de Sevilla. Manuel Font de Anta (1889-1936) optó por el piano, en el que fue instruido por su padre y por Joaquín Turina, entre otros. Con sólo 16 años ya componía marchas procesionales: “Camino del Calvario” (1905) o “La Caridad” (1915), muy desconocidas. Dedicó una suite para piano a la ciudad de Cádiz y a Manuel de Falla y obras sinfónicas de todo tipo. Su nombre debería estar a la misma altura que clásicos españoles como Turina o Albéniz, de no ser por su asesinato en la guerra civil. Pero lo que realmente hace recordar eternamente al apellido Font en cuanto a música procesional de Semana Santa en toda Andalucía y fuera de ella es la marcha “Amarguras”, de 1919, y, en menor medida pero quién sabe si en mejor calidad, la marcha “Soleá, dame la mano”. Todo ello son ejemplos de composiciones con un marcado impresionismo e incluso un toque de folklore anunciando lo que vendría posteriormente con marchas más contemporáneas.

Nos encontramos a otro autor relevante como es Germán Álvarez Beigdeber, este compositor jerezano se divide su repertorio de marchas de forma dual,

8 Llamada “del Asilo” por aquel entonces.

una primera etapa influenciado por las primeras marchas sevillanas, como “Virgen del Valle”, recordándonos a esas marchas fúnebres, y a partir de 1905, con marchas más pomposas, además con “Nuestra Señora del Rosario”, en 1905 introdujo una innovación que influyó a otras tantas bandas: las cornetas para la banda de música, pues antes se encontraban solamente en las formaciones de CCTT. Además, Álvarez Beigbeder creó otras marchas populares como “Cristo de la Expiración”, “Desamparo”.

El guipuzcoano Mariano San Miguel Urcelay compuso “Mektub”, “Gloria in Excelsis”; pero, sobre todo, destacó el sevillano Manuel López Farfán, músico militar continuador de la tradición procesional de la banda de Soria 9. Por su parte, Farfán marcó una época dentro de la música procesional con composiciones de sorprendente júbilo y pomposidad, además innovando en la instrumentación de las bandas de música, introduciendo una sección de cornetas y tambores e incluso otros instrumentos como violines, ocarinas o la misma voz para algunas de sus marchas. Grandes ejemplos son las populares “Pasan los Campanilleros”, de 1924 y “La Estrella Sublime” de 1925, junto a otras menos conocidas como “La Esperanza de Triana” o “El Dulce Nombre”.

Llegamos a un momento de incertidumbre y crudeza en la historia de la música cofrade, pues con la llegada de la Guerra Civil la música procesional, al igual que el mundo de las cofradías, se verá afectada. Por si fuera poco, la Guerra Civil cuenta con los antecedentes de la destrucción y quema de edificios religiosos en 1931, sobre todo en Málaga, que no destruyeron sólo imágenes procesiones sino también archivos, donde se encontraban mucha documentación sobre música cofrade (Jiménez, 2008). Incluso inmersos ya en la contienda algunos compositores fallecen en la contienda como Manuel Font de Anta y el resto hará escasas composiciones y, en casi todas, se volverá a las melodías dramáticas acordes con el sentimiento que se vivía en el momento, como “VI dolor” de Manuel Borrego Hernández.

Emilio Cebrián aparece en los años posteriores a la Guerra Civil, con un protagonismo fundamental en la consolidación de este género, desempeñó un papel primordial en el repertorio de marcha procesional, que destacan por una cuidadísima construcción, una vocación especialmente melódica y unos giros inesperados. Estas adquieren su forma durante el tiempo que está al frente de la Banda Municipal de Jaén. “Nuestro Padre Jesús”, marcha compuesta en 1935, y que está dedicada al Nazareno de Jaén, conocido como *El Abuelo*, reúne todas las condiciones ideales para ser un verdadero modelo, siendo fuente de inspiración para muchos compositores. Hizo suyo el esquema definido por Farfán en 1925 con “La estrella sublime” y que constaba de introducción, primer tema, fuerte de

bajos contundente y trío final, sin la participación de las cornetas, creando una línea distinta. Después llegarían “Cristo de la Sangre” en 1941, “Jesús Preso” en 1943 y “Macarena” en 1943 (Rodríguez, 1994).

Algo similar sucederá en la postguerra, si bien se experimenta un nuevo resurgir, apareciendo muchos grandes compositores del género como Antonio Pantión Pérez, destacando “Jesús de las Penas” en 1943, y también “Nuestra Señora de Guadalupe”. Además, en Málaga dejó una huella difícil de borrar al crear en 1973 “María Santísima de las Penas”, marcará un antes y un después con un trío armonioso y alegre; una estela que seguirá en algunas de sus composiciones Perfecto Artola Prats. Continuamos con Manuel Borrego Hernández “Cristo de la Vera Cruz” “Regina Pacis”, Pedro Braña Martínez con especial mención para “Coronación de la Macarena” en el año 1964 “Madre de Dios de la Palma”.

Enrique Báez Centella, destaca con marchas como “Jesús Caído”, “Virgen de las Angustias”. Francisco Melguizo llegó a su culmen con “Lágrimas y Desamparo”, “Paloma de Capuchinos”, o Jaime Texidor “Auxilium Christianorum”, “Domus Aurea” o Ricardo Dorado Janeiro, que merece mención aparte pues vuelve a recrear esa marcha con una gran instrumentación pero que vuelve a sumergirse en esa oscuridad y sobriedad dieciochesca que marcaría la de cada de los 60 en el siglo XX, con obras como “Getsemaní”, 1960, “Mater Mea” en 1962, “Cordero de Dios”, 1964, “Altare Dei”, 1969 y, por último, “Hosanna” en 1969, siendo considerado uno de los mejores directores para bandas militares.

Aparte de esta lista, los sucesivos directores de la banda del Regimiento Soria nº 9 continuarán la labor de sus predecesores. A algunos como Juan Vicente Más Quiles, les costó adaptarse a la manera de entender la música procesional sevillana. Junto a él están las figuras de Santiago Ramos Castro y Francisco Barril, que en los años 50 recuperarán el tipo de marcha “farfaniano”, de melodías alegres como “Virgen de las Aguas” y “Virgen de la Victoria”, respectivamente. A Más Quiles le sucede en la dirección el jiennense Pedro Gámez Laserna, cuya vida artística transcurre entre Córdoba y Sevilla. Gámez impregnó sus marchas procesionales de un carácter algo más militarista, evolucionando el tipo de marcha que creará Farfán, destacando sobre todo sus instrumentaciones y armonías. Basta señalar títulos como “Saeta cordobesa”, “Salve Regina Martyrum”, “Pasa la Virgen Macarena” en 1959, “El Cachorro” o “Saeta sevillana” en 1962, “Sevilla cofradiera” en 1972.

Tras él toma la dirección otro jiennense, Pedro Morales Muñoz. Influenciado por el estilo de Farfán y de su maestro Pedro Gámez, en sus marchas destaca el uso acentuado de la corneta. Famosa es su “Esperanza Macarena” en 1968, junto

a otras como “Virgen de la Paz”, “Virgen de los Negritos” o “Virgen de Montserrat” en 1970. Es quizás el último gran compositor vivo de una etapa dorada de la música procesional. Sin embargo, en Málaga también dejó plasmado su vestigio con marchas como “Esperanza” en 1997 y “Esperanza coronada” en 1998, ambas dedicadas a María Santísima de la Esperanza Coronada, titular de la cofradía del mismo nombre de Málaga.

Último tercio del siglo XX

Estos últimos años de la década de los 80 vienen marcados por una nueva generación de compositores, influenciada por la anterior. Muchos beberán de ella, pero también introducirán innovaciones muy importantes. A raíz de ello y de la fama de estos autores y de sus bandas, comienza la comercialización discográfica de discos de Semana Santa, los cuales se grababan a causa de alguna efeméride especial, como la coronación de alguna dolorosa, el aniversario de nacimiento o muerte de algún afamado autor, además del aniversario de creación de una banda. El método de grabación era en un estudio al uso, o directamente en un concierto.

Este nuevo y más extenso público gustará de melodías sencillas que faciliten el andar de los costaleros y hombres de trono, quedando a veces en segundo plano los criterios musicales. Como podemos ver, se olvida un tanto ese patetismo y toque fúnebre de décadas anteriores, de marchas como “Mater Mea” o “Hosanna in Excelsis”.

Llegamos así al último de los grandes compositores del Regimiento Soria 9, el onubense Abel Moreno Gómez, con el que nos introducimos en la etapa más reciente de la música procesional. Es uno de los compositores actuales más afamados, su obra recorre toda la geografía española e incluso América latina. Abel Moreno será el mayor exponente de este tipo de marcha con títulos como “Hermanos costaleros”, 1985, “Macarena” en 1988 o “La Madruga” un año antes, todas ellas radican en Sevilla. No obstante, en Málaga dejará parte de su creación, con marchas como “Cristo de la Agonía” en 1991, dedicada al Cristo de la Agonía, titular de las Cofradía de las Penas de Málaga, además de su marcha “Amargura Coronada” en 2003, dedicada a la Virgen de la Amargura, de la Cofradía de Zamarrilla de Málaga.

Capítulo aparte merece, sin duda, Perfecto Artola Prats, genio de la música procesional malagueña, que sentó cátedra y consolidó el arquetipo de marcha procesional en Málaga, creando a su vez influencia en numerosos autores dentro y fuera de la frontera de la capital malacitana. Perfecto Artola Prats, valenciano de nacimiento, ingresa en 1931 como clarinetista en la Banda Municipal de Málaga, pasando a ser director años más tarde, desde 1945 a 1951 y en segunda ocasión,

ya jubilado, a partir de 1974, y de forma altruista. Sus marchas aparecen cuando Artola ostenta la dirección de esta banda por segunda vez, es decir, a partir de 1974. De entre sus casi cuarenta marchas, destacan “Llanto y Dolor” compuesta en 1956, el conocido “Poema Sinfónico de la Semana Santa en Málaga” en 1958, “Merced” en 1982, “Cristo de la Humildad” en 1982, “Mayor Dolor” en 1983, “Virgen de Gracia” 1985, “Jesús de la Pasión” en 1985, “Coronación de la Virgen de los Dolores” en 1986, “Soledad” en 1989, “Himno de Coronación de la Esperanza” en 1988, “Nazareno de la Salutación” en 1989 o “Cristo de las Penas” en 1991.

Artola introdujo en algunas de sus marchas reminiscencias de composiciones militares, cuyos cuerpos mantuvieran relación con la cofradía a la que estaba dedicada su marcha, tal es el caso de las marchas “Concepción” de 1989, el “Himno de Coronación de los Dolores” o “Sentencia” de 1990, además de la influencia en otros autores malagueños posteriores, influyó directamente en su hijo Desiderio Artola, que siguiendo con la misma línea musical que su padre, aunque con algunos toques de innovadores, creó marchas como “Dolorosa del Puente” en 1993, dedicada a la titular mariana Dolores del Puente, de la cofradía del mismo nombre, radicando su sede en la Parroquia de Santo Domingo del malagueño barrio del Perchel.

Este influjo lo podemos ver en el autor Rafael Hernández (1914-1994), saxofonista titular en la Banda Municipal de Málaga, compuso una de las marchas procesionales más interpretadas y significativas de la Semana Santa de Málaga, “Malagueña Virgen de la Paloma”, compuesta en 1982, donde se une la propia marcha procesional con los sones y aires de la malagueña y está dedicada a la Virgen de la Paloma de Málaga, titular de la cofradía del mismo nombre. Otras marchas importantes que compuso son “Jesús de Viñeros” en 1982, “Lágrimas y Favores” en 1985, “Columna de la Merced” en 1992, “Virgen de la O” en 1992, así como “Reina de los Mártires”, también en 1992. Rafael Hernández, a su vez, también influirá a otros autores en el panorama actual de la Semana Santa.

Panorama actual

El panorama actual de la música cofrade es rico y diverso, está asegurada la vigencia de este género con identidad propia. A continuación relataremos los máximos exponentes. Nos centraremos principalmente en dos focos, Málaga y Sevilla.

Málaga

Al finalizar el apartado anterior, hablábamos sobre la influencia de Perfecto Artola en la marcha procesional malagueña. No obstante, aparecen nuevos auto-

res que en sus obras explayan toda su personalidad. En los últimos años han destacado compositores como Gabriel Robles Ojeda, autor de numerosas marchas procesionales de las que cabe destacar la marcha “Gran Perdón” y “Prendimiento”, dedicada a la Hermandad del Prendimiento de Málaga, “Novia de Málaga” y “A la Virgen del Rocío”, dedicada a la Virgen del Rocío de Málaga, titular mariana de la cofradía del mismo nombre.

Francisco Javier Moreno es un autor que merece cita a parte, pues es uno de los mayores exponentes no sólo de Málaga, sino del panorama nacional actual. Compone sus obras con gran maestría con un manejo del trío compartimentando perfectamente en dos la pieza. Una de sus obras cumbres es la marcha “Cristo del Amor”, compuesta en 1996, en ella dejó correr todo su potencial, evidenciando dos momentos muy claros, uno al principio, que son solos tres notas musicales, nos transporta al momento de la pasión y muerte de Jesús, con una pasión melódica y suave donde es difícil observar la influencia anterior; y un trío que evoca esperanza y que nos invoca al momento de la resurrección. En otras obras suyas podemos observar como sigue el mismo camino, por ejemplo, en “Reina de San Agustín”, “Plegaria al Cristo del Perdón” o “La Soledad del Sepulcro”.

José Antonio Molero es autor de grandes marchas procesionales que en los últimos años han tenido una gran aceptación, incorporando ecos de malagueñas a sus marchas. Sus obras más conocidas son “María Santísima del Amparo”, “Coronación de la Trinidad” compuesta en 2001 para la coronación de la Virgen de la Trinidad, “Bajo tu manto de Gracia y Esperanza”, compuesta en 2006, “Pasa la Soledad” o “Reina de San Vicente”. Miguel Pérez Díaz es compositor de piezas de gran envergadura desde la década de 1990. Sus obras cumbre son “Esperanza Perchelera”, “Santo Traslado”, “Soledad de San Pablo” y “Jesús Cautivo” (Gálvez, 2007).

Santiago J. Otero, que cuenta con marchas como “Nazarenos de Don Bosco” o “Carmen Reina del Perchel”. Eloy García, autor de gran prestigio tanto en el panorama malacitano como andaluz. Su obra cumbre es “Alma de la Trinidad” compuesta en 2000. A su vez, destacan “Virgen del Amor Doloroso” compuesta en 1998, “Cristo de la Legión”, “Coronación de Nuestra Señora del Carmen” compuesta en 2004 y “Consunmatum Est” compuesta en 2005 y dedicada al Cristo de la Expiración de Málaga. Sergio Bueno de la Peña ha compuesto en los últimos años la marcha “Virgen de Dolores y Esperanza”, o la que es sin duda su obra más conocida y una de las más interpretadas en la Semana Santa de Málaga en la actualidad, “Carmen Coronada” en 2004. En 2012 compuso “Azahar Victoriano”, de corte más melódica, dedicada a la Virgen del Rocío, titular de la Cofradía del mismo nombre, de Málaga.

Asimismo, en los últimos tiempos, están surgiendo nuevas bandas en municipios que a pesar de las dificultades, llevan a cabo desfiles procesionales entre otras actuaciones y van construyendo muy poco a poco una historia, con un proyecto por delante. Es el caso de la Banda Municipal de Torremolinos, o de la Banda Municipal de Benalmádena, que desde 2007, con su actual director Miguel Ángel Rosa Mérida, protagoniza en esta ciudad la enseñanza musical siendo la única formación actual autóctona de la zona.

Sevilla

Nos detenemos ahora en Sevilla donde, episodio a parte, se consigue dar un paso adelante en la invención de la marcha procesional, con un corte aflamencado, cuyas melodías simulan “quejíos”, y que en algunos casos son cantadas, como por ejemplo “Caridad del Guadalquivir” de Paco Lola. Comenzamos con Francisco Javier Alonso Delgado, con marchas como “Madre de Dios de la Palma”, “Madre Dolorosa” o “Virgen Macarena”, está dejando muy claras sus cualidades; destacan los rasgos sinfónicos de José de la Vega, Pedro Morales con “Esperanza Macarena” o “Virgen de la Paz”, y sus marchas fúnebres como “La Soledad”; Juan Velázquez con “Rosario de Monte-Sión” o su hermano José Velázquez con su marcha más emblemática “Aniversario Macareno”; Juan José Puntas Fernández con “Gran Poder”, “Angustias de los Cruceros Coronada”, “Jesús Nazareno” o “A tí... Manué”, su obra cumbre, que con un gran solo de trompeta simulando una saeta se convirtió en la marcha de moda sevillana durante algunos años.

Manuel Marvizón Carvallo, que en la última década ha tomado gran relevancia tanto en su etapa en la dirección de la Banda Municipal de Sevilla, como en su faceta de creación de marchas procesionales, incluso traspasando las fronteras de Sevilla con “Madre Hiniesta” creada en 1997 y dedicada a la Virgen de la Hiniesta en Sevilla, marcha que años atrás se interpretaba en numerosas ocasiones en la Semana Santa malagueña. Con “Candelaria”, concebida en 2001 expresamente para el pregón de Carlos Herrera para la Semana Santa de Sevilla en ese mismo año, dedicada a la Virgen de la Candelaria de la capital hispalense. Otra obra suya destacada es “Coronación”, 2002.

Un último apunte al respecto es que todas las marchas realizadas tanto a nivel andaluz como dentro de España, superan nuestras fronteras para ejecutarse en otros lares, como Guatemala, utilizando sobre todo banda de CCTT, aunque también bandas de música, utiliza marchas de corte fúnebre, a la misma vez que se recrean en las marchas melódicas de los años 60 del siglo XX en Sevilla.

El levante español; estilo propio

Que Perfecto Artola Prats naciera en el levante español no es algo baladí, ya que es un área geográfica con carácter propio y muy prolífica en cuanto a marchas se refiere, tanto de CCTT como de música, siendo Valencia un gran hormiguero de bandas, pues es allí donde se celebra el Certamen de Bandas de Música más importantes del mundo, destacando, entre otras, la Banda de Música del Centro Instructivo Musical de Mislata, de Valencia, que consiguió el segundo premio en 2015. De entre los numerosos compositores destacan José Alberto Francés o Manuel Lillo Torregrosa.

Por otra parte, principal es la ciudad de Cartagena, influenciada por cercanía y estilo por Andalucía, sigue creando marchas procesionales con sello propio, además con sonidos contemporáneos. Destacan entre los autores que encontramos, Javier Pérez Garrido, con marchas como “Virgen del Rosario” o “Rex Regum”.

Conclusión

La marcha de procesión y la música cofrade en general, es un género con identidad propia, surgido desde las primeras bandas y marchas militares gaditanas, hasta la marcha armoniosa y proporcionada del siglo XXI. La marcha de procesión es en sí misma una estación de penitencia que comienza en su primera parte con el calvario y pasión, para finalizar en el mar y dulzura del trío que simboliza la resurrección. A partir de ahora, la marcha procesional entra en un nuevo tiempo donde la contemporaneidad entra en juego, y las mezcolanzas con otros estilos y otras música de seguro darán su fruto para seguir aumentando un género que, de la mano de su sustentación con las cofradías y hermandades, cada día va a más y son un elemento vertebrador y generador de identidad, ya no sólo de barrio sino de ciudad, algo de lo que dar buena cuenta, como logro del propio género musical.

Un género que sin duda tiene garantizada su existencia, pues a pesar de la falta de fondos y ayudas, muchas agrupaciones musicales continúan apostando por la formación académica musical como futuro para su propia formación. En muchas ocasiones, de los inicios como amateur consiguen llegar a niveles insospechados a base de esfuerzo y constancia.

Bibliografía

- Fernández la Torre, R. (1999). *Historia de la música militar de España*. Ministerio de Defensa.
- Gálvez Molina, M. (2007). *El Archivo de la Cofradía de la Misericordia. Un proceso de reconstrucción*. (pp. 15-40). Archivos y Cofradías de Málaga, aproximación a sus fondos documentales.

- Guerrero Jiménez, J. *Capillas y cofradías desaparecidas en la ciudad de Málaga*. Arguval.
- Merino, P. y Nieto Cruz (1997). *Ritos de Pasión en la provincia de Málaga*. Excma Diputación de Málaga.
- Olaya Marín, M. (2012). Historia de la marcha procesional para Banda de Música. *Revista nazarenos, 1*.
- Rodríguez Carmona, M. (1999). *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Rosario Solis.

Sobre los autores

Domenico L. Giacovelli. Nació en Milán en 1974. En la Pontificia Facultad Teológica de Italia Meridional recibió su Bachillerato en Teología en junio de 1999. Ordenado sacerdote en diciembre de 1999, en 2007 obtuvo el Diploma de Archivero, Paleografía y Diplomática en la Escuela del Archivo del Estado de Bari y en la Pontificia Universidad Lateranense en Roma en junio de 2012 consigue un Doctorado en Utroque Jure. Lleva el cargo de Canciller de la Curia Diocesana de Castellaneta y Director de la oficina diocesana del patrimonio cultural y de los edificios de culto de la misma Diócesis; después de actuar de Juez del Tribunal Eclesiástico Regionale de Bari, tomó el cargo de Promotor Justitiae del mismo Tribunal. Además, preside la Junta del nuevo Instituto de ciencias religiosas Metropolitano de Taranto. Los estudios publicados se encuentran en parte en <https://independent.academia.edu/DomenicoGiacovelli>.

José Alberto Ortiz Carmona. Graduado en Historia del Arte en el año 2017 por la Universidad de Málaga, su principal línea de investigación se centra en las manifestaciones artísticas de la Edad Moderna, en concreto en el estudio de las yeserías barrocas de la provincia de Málaga, destacando el análisis de la Capilla del Buen Pastor del convento de Santiago de Vélez-Málaga que fue objeto de su Trabajo de Fin de Grado. Otras líneas abiertas en la actualidad giran en torno al uso del cuerpo en las creaciones contemporáneas, entre las que se pueden destacar las relacionadas con la pervivencia del Barroco en la postmodernidad, así como a las nuevas realizaciones escultóricas de carácter procesional que surgen en pleno siglo XXI y que entroncan directamente con el espíritu neobarroco. Igualmente, de un tiempo a esta parte viene realizando una profunda investigación en torno a la obra del imaginero de posguerra granadino Domingo Sánchez Mesa.

José Antonio Pérez González. Maestro, graduado en Educación Infantil por la Universidad de Granada. En la actualidad sigue formándose como docente especialista en distintas metodologías educativas, relacionadas con la etapa educativa de Infantil, Primaria y Lenguas Modernas. Vinculado al Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada como miembro colaborador.

Luis González Gnecco. Nació en Granada el 7 de mayo de 1994, aunque emigró a un pequeño pueblo de Almería (Lúcar) siendo un niño. Curso infantil en el Colegio Público Rural Sagrado Corazón de Tíjola (Almería), y educación primaria en el Colegio Público Rural Alto Almanzora. La educación secundaria obligatoria la cursó en el IES Alto Almanzora de Tíjola, centro del que se fue para cursar el segundo curso de Bachillerato en el IES Cardenal Cisneros de Albox. En 2012 comenzó el grado en Estudios Ingleses por la Universidad de Granada, titulación que abandonó en 2015. El curso 2015-16 comenzó el

grado en Educación Primaria, grado que cursa actualmente. En este grado, realiza investigaciones en el campo de las ciencias sociales, siendo el caso más destacado su investigación en la Semana Santa. Independientemente de lo cursado en el país, ha asistido a centros de formación de habla inglesa en Swanage (Reino Unido), Blackrock (Dublín), Ramsgate (Reino Unido), y Toronto (Canadá) desde los 12 años hasta los 18. Tiene el certificado de B2 de inglés por la Universidad de Cambridge.

Rubén Sánchez Guzmán. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad ejerce como profesor de Historia del Arte y Conocer Madrid en los Centros Culturales del Ayuntamiento de Madrid. Ha sido docente del I Máster en Escultura Barroca Española. Desde los siglos de oro la sociedad de la información y las redes sociales impartido por la Universidad Internacional de Andalucía y Perito Tasador en Antigüedades y Obras de Arte. Departamento de Arte. Sala de Subastas Lamas Bolaño Madrid. Realizando las funciones de tasación, catalogación y asesoramiento personalizado.

Antonio Rafael Fernández Paradas. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, con la tesis doctoral titulada *Historiografía y metodologías de la Historia del mueble en España (1872-2011). Un estado de la cuestión*. Graduado en Historia del Arte y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada. Máster en Peritaje y Tasación de Antigüedades y obras de arte por la Universidad de Alcalá de Henares. Actualmente es Profesor Ayudante Doctor de la Universidad de Granada, donde imparte docencia en el Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Educación, y docente del Máster Arte y Publicidad de la Universidad de Vigo.

José Ignacio Hernández Redondo pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos con destino desde 1983 en el Museo Nacional de Escultura. Durante varios años se ocupó del área de conservación preventiva en dicho Museo, compatibilizándolo con el estudio y la catalogación de los fondos de escultura medieval. Por otro lado, ha dedicado también una gran parte de su actividad investigadora a la escultura procesional. Ha intervenido como profesor invitado en cursos de Museografía e Historia del Arte organizados por distintas instituciones como la Junta de Castilla y León y las universidades de Salamanca, Gerona, Navarra y Complutense de Madrid. Es autor de diferentes trabajos tanto sobre museos, como relativos al estudio de la historia de escultura, preferentemente de los periodos gótico y barroco.

Antonio Jesús Pinto Tortosa. Licenciado en Historia por la Universidad de Málaga (2006) y Máster en Estudios Hispánicos por la Universidad de Cádiz (2007). Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid y el CSIC (2012). En su tesis doctoral estudió el impacto de la revolución esclava de Haití en el Santo Domingo español. Ha trabajado como profesor de Ciencias Sociales para ESO y Bachillerato en la Comunidad de Madrid (2013-2014) y, desde enero de 2014, trabaja como profesor de las áreas de Educación y de Relaciones Internacionales de la Universidad Europea de Madrid; entre otras materias, ha impartido la Didáctica de las Ciencias Sociales. Desde marzo de

2015, dirige el Máster de Formación de Profesorado en esta misma institución, donde imparte la asignatura de Aprendizaje y Enseñanza en la especialidad de Geografía e Historia.

Rafael Ravina Ripoll. Doctor en Historia y profesor de Organización de Empresa de la Universidad de Cádiz, Miembro de Grupo de Investigación “Estudios Históricos Esteban Boutelou”. Ha sido profesor invitado en la Universidad Autónoma de Baja California, la *Business and Law Frankfurt University of Applied Sciences* y la Universidad de Verona, donde ha impartido conferencias sobre el *happiness management*. Es autor y coautor de artículos, trabajos en congresos internacionales y libros vinculados con la economía de la felicidad y la creatividad. Y desde el año 2018, miembro del Comité Editorial de la Revista “Retos” de Ecuador.

Lidia García Garrido. Grado en Historia del Arte en la Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras (2010-2014). Ponente en las III Jornadas Interdisciplinares “Estudios de Género en el aula. Universidad y Feminismo en Humanidades”. Facultad de Ciencias de la Comunicación y Facultad de Turismo, Universidad de Málaga (2014). García Garrido, Lidia (2015) La mezquita-ermita de la Virgen de Gracia en Archidona. Revisión documental y nuevas aportaciones. *Rayya: Revista de Investigación Histórica de la comarca nororiental de Málaga*. Año 11, número 11. García Garrido, Lidia (2018) Del Siglo de las Luces a los locos años veinte: Contexto histórico-social, psicológico y artístico como discurso en clave de género. *Revista Tiempo de Historia*. Número 1.

María de la Encarnación Cambil. Licenciada en Filosofía y Letras Sección: Historia y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Doctora en Historia del Arte en la misma Universidad y Master en Gestión Cultural. Es profesora en el Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada desde 2007 y Directora del mismo desde 2014. Es miembro del grupo de investigación “UNES HUM 895”. Sus líneas de investigación se centran en el Patrimonio y su dimensión educativa, la arquitectura hospitalaria, los Itinerarios histórico-artísticos como recurso didáctico y las nuevas tecnologías en Educación. Es autora de numerosas publicaciones entre las que destacan las siguientes: *Los hospitales de Granada: Tipología, Catálogo e Historia* (2009); *Metodología para la enseñanza del Patrimonio Histórico y Cultural El centro de Almedinilla*. (2010). *Cuadernos del Conocimiento del Medio Social y Cultural* (2010); *Tradición y Modernidad en el viaje de peregrinación a Jerusalén del Marqués de Tarifa. Influencia en el patrimonio cultural de Sevilla* (2012); *La ciudad como recurso para la enseñanza aprendizaje del Patrimonio* (2015); *Patrimonio e Innovación: La Cartuja de Granada en el Campus Universitario. Un recurso cercano* (2014); y *Tics Tacs y Redes 3.0 para la enseñanza de las Ciencias Sociales* (2016).

María Luisa Hernández Ríos. Doctora en Historia del Arte y docente en el departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Granada. Trabaja líneas de Educación Patrimonial y Museos, así como temáticas relacionadas con artistas plásticos y fotoperiodistas del exilio español en México, entre otros temas. Ha realizado estancias de investigación y docencia en México, Rusia, Irlanda y coordinado programas educativos en programas norteamericanos de Educación Superior. Coordinadora académica

del Máster en Gestión Cultural (Universidad de Granada-Universidad de Sevilla- Junta de Andalucía) en cuatro ediciones y un experto desde 2003 a 2011. Ha dirigido y coordinado diversos talleres y seminarios internacionales entre los que destacan “Educación Patrimonial y accesibilidad como motor de cambio social” en la Escuela de la Alhambra o dirigido el seminario para alumnado norteamericano “Gap Year: Reading the Arts” con Winterline-Celei. Sus publicaciones giran en torno a los temas de especialización destacando entre las últimas aportaciones: *Antonio López Sancho: Humor y melancolía*. Granada: Diputación. (Col. Libros de la Estrella), 2015; “El Patrimonio Cultural y Natural en la Didáctica de las Ciencias Sociales. Enseñar, aprender y sensibilizar”, en Licerias, A. y Romero, G. (Coords.) (2016), *Didáctica de las Ciencias Sociales. Fundamentos, contextos y propuestas* y “Educación Patrimonial en contextos de educación no formal: un desafío para maestros en formación, en Cambil, E. y Tudela, A. (Coords.) (2017), *Educación y Patrimonio Cultural. Fundamentos, contextos y estrategias didácticas*. Madrid: Pirámide.

Andrés Luque Teruel. Licenciado y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla; y Profesor Titular de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la misma Universidad, de la que además es miembro de la Junta de Gobierno y Secretario (Académico). También es miembro de la Comisión Asesora del Aula de la Experiencia de la Universidad de Sevilla; y miembro del Cabildo Alfonso X El Sabio.

Su actividad patrimonial al servicio de las hermandades y cofradías andaluzas es amplia: miembro de la Comisión Asesora de Patrimonio de las hermandades de la Macarena, Calvario, Baratillo, Hiniesta, Vera Cruz y Rocío de Triana, todas de Sevilla; y de la Hermandad de la Piedad de El Viso del Alcor. Asesor Histórico Artístico de las hermandades del Crucificado de Burgos, Dulce Nombre y Siete Palabras de Sevilla; Hermandad de la Merced de Huelva; y Hermandad de Jesús Nazareno de la Puebla de Cazalla.

Alicia Iglesias Cumplido. Título de Grado en Historia del Arte. Técnico Superior en Agencia de Viajes y Gestión de Eventos. Ponencias sobre Semana Santa de Sevilla, impartidas en inglés, par Tour Cofrade de Sevilla, en 2015. Forma parte del grupo de doctores, licenciados y graduados en Historia del Arte que elaboran el catálogo de bienes patrimoniales de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, 2015-2016. Imparte clases en el Aula de la Experiencia de la Universidad de Sevilla, curso 2016-17. Publicaciones: “Prólogo a Quino. La experimentación como sistema”; Sevilla, 2015. “Carlos Valle y Julián Cumplido, los relieves del paso del Crucificado del Amor de Sevilla”; en Lignum, Carmona, 2016, *El Grupo Pegamento. Luz, materia y forma*; Sevilla, 2016, con Andrés Luque Teruel.

Flora Recio Luque. Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Máster de Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato y Máster de Museología, estos últimos por la Universidad de Granada. Cursos de especialización sobre Proyectos Expositivos: Comisariado y Museografía, Exposiciones y experimentación; Accesibilidad en Museos y Exposiciones y Educación patrimonial como motor del cambio social.

Enrique Bravo Lanzac. Arquitecto por la Universidad de Málaga, cursando programas de intercambio en la Universidad de Minho (Portugal) y en la Universidad Politécnica de Madrid. Estancia investigadora en el Colegio Trinitario de San Carlos a las Cuatro Fuentes de Roma (Italia) en septiembre de 2014. Cursos de especialización sobre la Arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación, el Proyecto Arquitectónico Contemporáneo y Arquitectura y Turismo en la Costa del Sol.

Es autor de diversas publicaciones especializadas, entre las que destacan: *Arquitectura de Málaga (1990-2013)*. *La consolidación de un lenguaje*, 2014 (colaboración); Jornadas *El Universo Barroco Ampliado (2)*. *Estudios Interdisciplinarios sobre la Escultura y sus Circunstancias*, 2015; capítulo “Paisajes Barrocos: arquitecturas procesionistas y sus circunstancias” en *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*, 2016.

José Manuel López Ramírez. Graduado en Historia por la Universidad de Málaga. Máster de Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas. Máster en Cultura de Paz, Conflictos, Educación y Derechos Humanos.

Nacida de las experiencias vivenciales del protagonista, a lo largo de estos dos milenios, los pueblos han sumado su propio acervo cultural, y su sustrato emocional, en la configuración, desarrollo y expansión mundial de la Semana Santa. La Semana Santa es un excepcional vehículo para la enfatización cultural, ya que bajo sus múltiples acepciones y máscaras, está ayudando a crear una sociedad más culta y educada. En el siglo XXI, la Semana Santa, es un hecho cultural de primera magnitud que no sólo adoctrina en los valores religiosos, sino que desarrolla de una manera envidiable, la educación artística; la educación patrimonial; la educación histórica; la educación geográfica; la educación musical, etc., amén de fomentar el sentimiento de pertenencia la comunidad, cohesionando a la población y desarrollando la cultura hasta el extremo.

No se puede proteger lo que no se sabe que se tiene, eso está claro, pero a nosotros nos parece mucho más complicado proteger aquello que no se comprende, aunque la Semana Santa goza de un excepcional estado de salud, su propia naturaleza eclesio-religiosa, la ponen en el ojo de mira de todos aquellos que no miran con los ojos de la razón. Queremos que este libro sirva para que los maestros, profesores y educadores, de cualquier de los ámbitos, formales, no formales e informales, tenga entre sus manos una herramienta con la que luchar contra la ceguera artística y los fanatismos, para que puedan comprender y legar al futuro ese rico patrimonio material e inmaterial que se esconde bajo la etiqueta Semana Santa.

