APUNTES SOBRE EL ORIGEN DEL PASO ANTEQUERANO.

LAS ANDAS PROCESIONALES DE JESÚS NAZARENO EN EL S. XVII: SU DISCURSO ICÓNICO Y TEOLÓGICO.

Por Juan Félix Luque de Gálvez

"El Señor es Rey, ¡que tiemblen todas las naciones! Está sentado en su trono, entre los querubines, ¡que se estremezca toda la tierra! El Señor se sienta con majestad en Jerusalén, exaltado sobre todos los pueblos del orbe, que ellos alaben Tu Nombre grande y temible, ¡Tu Nombre es Santo!".

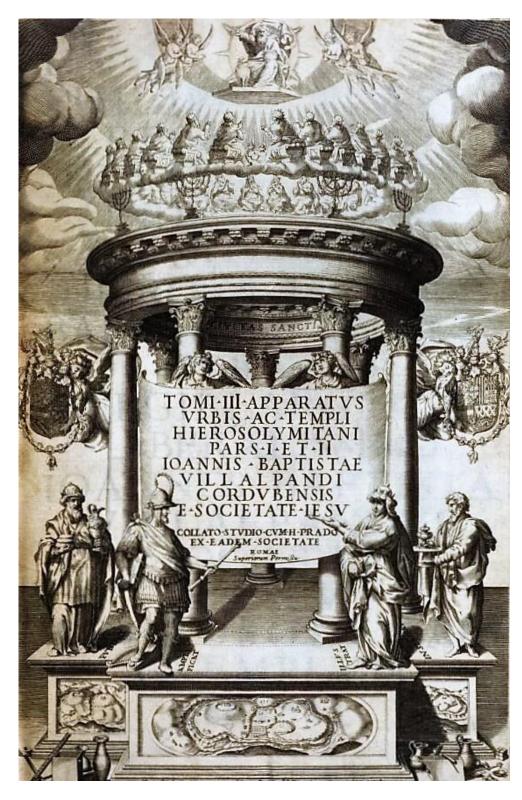
Salmo 99

RESUMEN:

En los años de transición entre los siglos XVI y XVII surgen significativas innovaciones en la forma de portar las imágenes procesionales durante la Semana Santa. La ciudad de Sevilla sería el epicentro de dicho fenómeno, como no podía ser menos dada su condición de urbe más populosa de España y gran núcleo comercial, artístico y religioso. Pero también en Antequera, a la sazón octava ciudad del país, se produce a comienzos del XVII una gran progresión en este aspecto, en algunos puntos coincidente con el patrón sevillano, si bien, en general, bastante autónoma y singular en sus postulados, optándose por un esquema cuadrado, vertical y centralizado, con una fuerte carga icónica y teológica, ciertamente en consonancia con el espíritu humanista de la época, mas también con una evidente raíz escolástica y salomonista; tesis que cabe reafirmar tras el estudio específico de la evolución que en esta centuria experimentan las andas de la imagen de Jesús Nazareno.

ABSTRACT:

In the years of transition between the sixteenth and seventeenth centuries, significant innovations arise in the way of carrying the processional images during Holly Week. Seville was the epicenter of this phenomenon, as one would expect given its status as most populous city in Spain and as large commercial, artistic and religious core. Nevertheless, in the early seventeenth, a great progression of this regard also arises in Antequera, the eighth largest city in the country. That evolution had some matching points with Seville pattern, although, it was generally quite autonomous and singular in its postulates, opting for a square, vertical and centralized scheme, with a strong iconic and theological component. It was certainly in line with the humanistic spirit of the age, but the concept also had an evident scholastical and solomonistic root; a thesis that can be confirmed by the specific study of the development experienced by the Easter float of the statue of Jesus Nazareno in this century.



Portada del Tomo III del "In Ezechielem Explanationem et apparatus ac Templi Hierosolymitani", de Juan Bautista Villalpando. Roma 1596.

I.- Introducción.

Durante el pasado año 2014 se llevó a cabo el diseño de un nuevo paso procesional para la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, pues el antiguo precisaba de una renovación por razones que no viene al caso exponer en este artículo, mas, aprovechando la ocasión, al propio tiempo se pretendió recuperar la concepción iconológica del conjunto al que pertenecía su espléndida peana, aún conservada, y que había venido distorsionándose con el paso del tiempo. El nuevo diseño pretende rescatar tal concepto, como ya se puso de manifiesto por el autor en la presentación del mismo el pasado 3 de enero de 2015. En el presente artículo venimos a documentar y desarrollar las ideas ya vertidas en aquella presentación, quiérase que ampliando las mismas e incidiendo particularmente en lo relativo al propio origen del paso antequerano, en su olvidado sentido original, y en la razón de ser de sus peculiaridades.

Centrándonos, pues, en la cuestión de fondo, cabe recordar que la realización de la Imagen del Nazareno fue encomendada por la Cofradía del Santísimo Nombre de Jesús Nazareno al "entallador" Diego de Vega el día 30 de marzo del año 1581, conviniendo por su hechura un precio de 19 ducados 1. La corporación pretendía sustituir una efigie anterior, cuya devoción había propiciado su nacimiento poco antes de 1520 en un beaterio situado en la calle Palomos, pero la primitiva talla, a la muerte de las hermanas propietarias, había acabado desde mediados de la centuria en poder de los franciscanos terceros, quienes poseían unas cuevas en el Portichuelo, aposentos que terminaron dando origen a un cenobio que precisamente adoptaría el título de Jesús -al igual que la calle y el mismo barrio- por el fervor que había despertado la advocación de Jesús Nazareno. Por su parte, la hermandad se asentaría en unas dependencias de su propiedad en la misma plaza, donde construyó un hospital de peregrinos, alcanzando un auge considerable, hasta el punto de que en el mencionado año 1581 consideró oportuno encargar una imagen propia y adquirir una capilla en el convento tercero. Pero la llegada a la ciudad de la Orden de Predicadores cinco años más tarde dio lugar a un prolongado litigio, el conocido "pleito de los treinta años", el cual no parece preciso desarrollar aquí, pero que, a la postre, devino en el definitivo traslado de la corporación, junto con su titular, al convento dominico en el año 1618.

Precisamente los datos de que disponemos nos presentan en estas fechas la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno procesionando sobre unas parihuelas, con su cabellera de pelo natural, tocado con corona de espinas, diadema y potencias, todas ellas de plata, vestido con una túnica de terciopelo de seda morada² y cubierto por un palio de tafetán y damasco; pero éste no se encontraba enclavado en las andas, sino que se trataba de un palio de mano portado por seis cofrades, mientras, además, otro hermano sujetaba el extremo de la cruz, a modo de cirineo³.

¹ El contrato describía de la siguiente forma la escultura objeto del mismo: "Xto Nazareno de siete cuartas y media de altura de la peana en que a de yrpuesto [...] de la manera que se suele retratar Xto. Nazareno llevando la cruz a cuestas, gueca y en proporción conforme a la dicha imagen de Xto. y el dicho retrato de Xto. a de ser rostro y manos y pies bien tallados y proporcionado en su ser como se requiere en la dicha figura, y lo demas del cuerpo a de ser sacado solamente sacada la forma de el, pegada una tunica de algodon rrecio engrudado y vestida en el dicho cuerpo y sacados los pliegues y traças que muestren sus naturalydades...", añadiéndose que se realizaría a semejanza de un determinado cuadro o dibujo, de forma que "... pueda llevar encima una túnica morada y la cavellera de cavello natural y la corona de espinas con diadema y potencias y una soga a la garganta [...] y la cruz a de llevar acabado de carey quemado y la peana con unos perfiles verdes según dicho retrato y de la forma y manera puesta..." A.H.M.A., Fondo de Protocolos Notariales, escribano Benito Sánchez Herrero. Legajo 1.471, ff.. 942 a 943v. Transcripción publicada por Escalante Jiménez, J. en "El entallador antequerano Diego de Vega, autor del Nazareno de la Cofradía del Dulce Nombre", Revista municipal de la Real Feria de Agosto, Antequera 1991.

² Como vemos la talla fue concebida desde su origen como un nazareno vestidero y con cabellera de pelo natural, concepto pionero en el siglo XVI, en que lo habitual resultaban las imágenes de talla completa. Vid. Luque Gálvez, J.F., 2012 y 2014.

³ A.H.M.A., Fondo de la Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de la Paz, Libro de Actas, Inventarios y Rendición de Cuentas (1618-1689). Podemos comprobar que, según parece, la iconografía de la figura nunca fue



la de Cristo "recibiendo" o "abrazando" la cruz, representación de origen flamenco predominante en la retablística gótica, y muy en boga en la época a raíz del gran predicamento que alcanzó el Nazareno de los Ajusticiados de la Catedral hispalense, pintado por Luis de Vargas en 1563. A algunas imágenes de este periodo se les ha "devuelto" no hace mucho dicha iconografía con un criterio que puede resultar bastante controvertible.

Este modo de procesionar imágenes sobre angarillas, que es el más primitivo, tiene ya precedentes en la antigüedad clásica y parece que no evolucionó demasiado durante la Edad Media, pues hasta comienzos del Barroco la única innovación destacable resulta ser la aparición en algunos lugares de correones para facilitar la carga, y la utilización de palios de respeto, para subrayar la sacralidad o realeza de la imagen.

Este último atributo simbólico, originariamente concebido para proteger de las inclemencias del tiempo a personas u objetos sagrados, tiene al parecer su origen en la monarquía persa, y de allí pasaría a Bizancio y a la liturgia ortodoxa, de donde llegaría al ritual romano y al protocolo imperial en virtud del fenómeno de sacralización de la persona real o *Christomimesis*, en tanto que objeto ligado a la figura del monarca que hacía perceptible su condición real y sagrada, y era utilizado en las ceremonias o en los diversos dispositivos de representación.



Procesión en la Plaza de San Marcos (detalle), Gentile Bellini, 1496. Galería de la Academia de Venecia. Obsérvese la custodia dispuesta sobre un arca y adorada por querubines.

En la liturgia católica se venía usando desde la Alta Edad Media como ciborio portátil para resguardar la Sagrada Forma, extendiéndose al ámbito procesional conforme se fue generalizando la procesión claustral en la festividad del Corpus Christi durante el siglo XIV, para oficializarse por el papa Nicolás V cuando, en dicha festividad del año 1447, sale procesionalmente con la Hostia Santa por las calles de Roma, ligándose así al culto de latría. En España su empleo como enser áulico -como una de las *insignia regalia*- también se remonta al siglo XIV, tanto en los reinos cristianos -donde ya lo empleó Alfonso XI al entrar en Sevilla en 1327-, como en al-Andalus -donde fue adoptado por Yusuf I de Granada durante su recibimiento en Almería (c. 1347)-4.

⁴ FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, ÁLVARO. "Los símbolos del poder real". Granada, 2005.



Majestad de la Virgen y el Niño Jesús. Siena, Palacio Público (Ayuntamiento), circa 1320.

Durante el siglo XV el palio se convierte en la insignia principal de la ceremonia de recibimiento y jura de los monarcas por las ciudades, lo que tuvo un destacado simbolismo durante el reinado de los Reyes Católicos, dados los continuos conflictos sucesorios. Cada ciudad visitada había de confeccionar un costoso dosel procesional con ricas telas, sedas e hilos de oro, en el que se bordaban las armas reales, para ser sostenido por varas que llevaban las altas dignidades y la aristocracia de la población desde justo antes de franquear las puertas del recinto urbano y hasta después de haber jurado los privilegios de la misma, como signo de sumisión de las autoridades locales y de reconocimiento como soberano, en tanto que insignia exclusiva del Rey. Como ejemplo cabe citar la utilización que del mismo se realizó en los fastos de la boda de Carlos V con Isabel de Portugal, que tuvo lugar en Sevilla en 1526, ocasión para la que se elaboraron en la ciudad varios palios con que cubrir a los imperiales contrayentes en las diversas procesiones y ceremonias, siendo confeccionados con ricas telas recamadas de oro y piedras preciosas⁵; también es de presumir que se hiciera uso del mismo en las visitas de Enrique IV y los Reyes Católicos a Antequera.

⁵ Según los cronistas Ortiz de Zúñiga y Fernández de Oviedo el Emperador fue recibido en Sevilla bajo palio -o "baldaquino"- dos veces, en La Rinconada y en la puerta de la Macarena, se confeccionó bordado en oro y piedras preciosas, con 20 varas para ser portado por los regidores, «bordadas en medio sus armas y por las goteras, que eran de brocado raso, iban bordadas las dos columnas de su devisa, con una corona imperial sobre ellas». Otro se realizó para Isabel, de plata, oro, piedras preciosas y perlas, que importó más de 3.000 ducados, con atributos reales y sus propias armas bordadas. Carlos pasó desde la catedral al Alcázar bajo palio, pero a caballo, así que debía de ser bastante elevado, como el de su coronación en Bolonia, pero con una verdadera jaula de varas de plata, pues ningún regidor querría quedarse sin puesto.



Nikolas Hogenberg, "Carlos V y Clemente VII bajo palio". Ceremonia de la coronación imperial en Bolonia (1530). Madrid. Biblioteca Nacional.



El Papa Pío XII transportado en silla gestatoria y bajo palio.

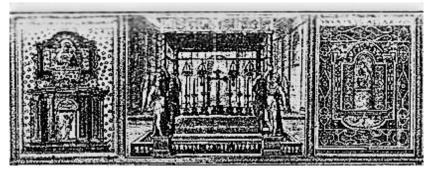
Acaso la memoria de la magnificencia imperial propiciaría en Sevilla la generalización de su uso para las imágenes de Cristo y la Virgen María. El caso es que en la capital hispalense se pone en marcha en las postrimerías del quinientos una gran transformación de las andas procesionales, y en este aspecto el cambio en el modo de portar las mismas, al comenzar a hacerlo interiormente mediante costaleros, supondría un aumento de las dimensiones del soporte, lo que induciría a que el palio pasara a ser directamente anclado en las andas, en lugar de portado por cofrades desde fuera. Así pues, si ya a finales de dicho siglo constaba su uso procesional en las cofradías penitenciales⁶, inicialmente asumido como atributo de realeza, en los primeros años de la siguiente centuria tenemos noticias gráficas y documentales⁷ de una innovación que aproximaría el originario palio de respeto a un concepto más cercano al del baldaquín, al pasar de portátil a fijo.

En efecto, se diría que pretendiera emularse el edículo que cubría el altar en los templos medievales, a veces un dosel confeccionado en tela, que a modo de pabellón protegía alguna reliquia, y en otras un ciborio, templete de arquitectura lignaria o pétrea, que desde época tardorromana resguardaba los sarcófagos, primero en necrópolis y posteriormente en los templos sobre las tumbas de santos y papas, y que en las basílicas romanas pasaría al presbiterio, al hacer las veces de aras los sepulcros de los apóstoles o mártires. El modelo sería reinterpretado al estilo barroco por Bernini en el famoso baldaquino de bronce que diseñara en 1623 para la Basílica de San Pedro del Vaticano, partiendo de un proyecto de 1610 de su maestro Carlo Maderno⁸, el cual en su parte superior finge en metal un palio textil, en recuerdo del Tabernáculo judío, e incorpora como soporte columnas salomónicas inspiradas en las doce que en el siglo IV el emperador Constantino I hizo llevar a la primitiva basílica petrina desde Grecia, las cuales tradicionalmente se tenían como procedentes del Templo de Salomón⁹.

6 Se consigna en el libro de actas de la Hermandad de Montesión, que en 1592 se concertó un juego de varales de plata de ley para el palio de la Virgen del Rosario, que labraría el orfebre Juan de San Vicente, si bien no queda claro si se trataba de un dosel fijo o de un mero palio de mano. Vid. "El paso de palio de la Virgen del Rosario: origen del primer paso de palio de Sevilla", sin autoría, en www.hermandaddemontesion.es, consultado en diciembre de 2015.

7 Es el caso de un dibujo de 1611 en los anales de la Hermandad del Silencio o los comentarios del ABAD GORDILLO en su manuscrito titulado "Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana" (1630).

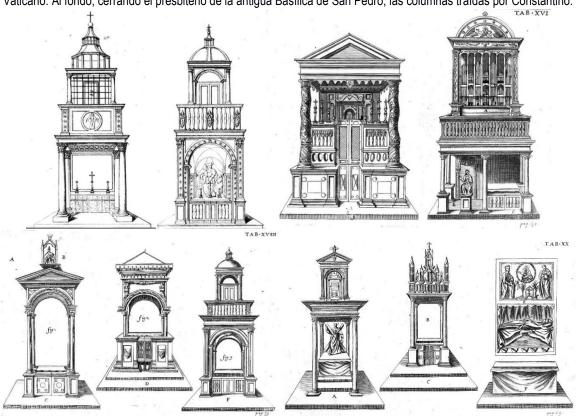
8 Sin embargo, ha de advertirse que hasta la culminación del baldaquín berninesco en 1634, las estampas de la basílica petrina difundidas por toda Europa, reflejarían el provisional y más reducido compuesto con los elementos ya ejecutados del primitivo proyecto de Maderno, como los broncíneos ángeles mancebos, colocados sobre los cuatro pedestales marmóreos, y sujetando igual número de varas que soportaban un enorme palio cuadrado de cajón. Así podemos verlo, por ejemplo, en la serie de grabados sobre las basílicas romanas editada por Giovanni Maggi con motivo del Jubileo de 1625, y que, a diferencia de los grabados realizados con posterioridad, una vez desmantelado, nos lo representan con las guardamalletas prácticamente rectas y con las varas decoradas helicoidalmente. Dicho modelo de palio sujetado por ángeles, bastidor rígido cuadrado y adornos helicoidales en los varales es el que llegaría a alcanzar gran predicamento en Antequera.



9 Dicha modalidad de columnas ya se recoge a mediados del s. XV como propia del Templo de Salomón en el *Libro de horas de Étienne Chevalier*, iluminado por Jean Fouquet. A principios del XVI la reproduciría Rafael Sancio en su cartón sobre *La Curación del Ciego*, y Giulio Romano en el fresco de la *Donación de Constantino* (en que aparecen en su primitiva ubicación en San Pedro) y en *La Circuncisión*. Pero definitivamente se difundirían como propias del templo de Jerusalén mediado el quinientos a través de diversos tratados arquitectónicos, como es el caso del de Vignola (1562), constituyéndose en motivo esencial en representaciones de la ciudad santa, y así se aprecia en el *Oratorio del Gonfalone* de Roma, decorado por Zuccaro entre 1569 y 1576. En España, a finales del XVI



La Donación de Constantino, taller de Rafael Sanzio, concluido por Giulio Romano (1520-1524), Palacio Apostólico del Vaticano. Al fondo, cerrando el presbiterio de la antigua Basílica de San Pedro, las columnas traídas por Constantino.

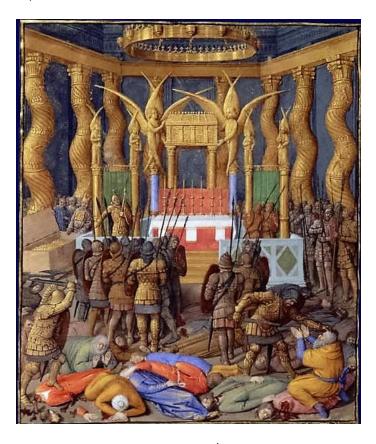


Antiguas tumbas papales romanas.

ya se interpretaba como salomónica en retablística la columna con fuste estriado helicoidalmente, pero el orden más propiamente denominado "Salomónico", imitando las antes mencionadas ubicadas en la basílica vaticana, se populariza a partir de 1593, tras la edición en Madrid por Patricio Caxés de la traducción al español del tratado de Vignola. Los primeros ejemplares españoles aparecen en el tabernáculo o sagrario de plata labrado por Juan de Alfaro para la Catedral Hispalense entre dicho año y 1596, el cual simula el templo jerosolimitano adornado por tales elementos arquitectónicos, profetas y coros angélicos, así como con una cubierta o propiciatorio rematada por el Arca de la Alianza. En Antequera la modalidad torsa, o de estrías helicoidales, la podemos ver en el cuerpo superior de tabernáculo de la Colegiata, y ya en su versión romana en el propio retablo principal de la capilla del Dulce Nombre de Jesús, ambos del siglo XVII, alcanzando su ejemplo más monumental a comienzos del XVIII con el retablo mayor de la iglesia de los Remedios. Precisamente tres antequeranos, el arquitecto Leonardo de Figueroa, el retablista Bernardo Simón de Pineda y el platero Gaspar Núñez de Castro, serían autores de obras cumbre del arte andaluz que emplean este elemento arquitectónico: el primero con la iglesia del noviciado jesuita de San Luis de los Franceses de Sevilla, el segundo con su famoso retablo del Hospital de la Caridad de la misma ciudad, y el último con la custodia procesional de la catedral de Baeza.



La toma de Jerusalén por Herodes el Grande. Libro de horas de Étienne Chevalier. Jean Fouquet, 1452-1460.



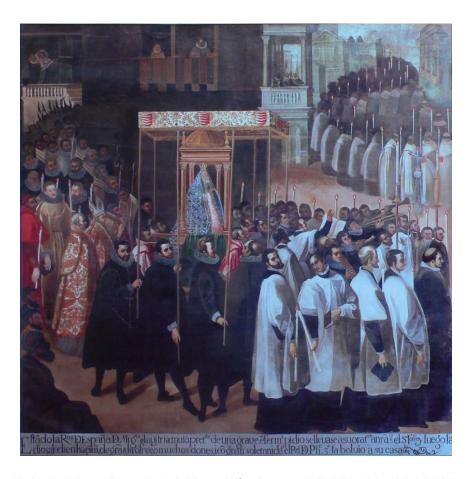
Pompeyo en el templo de Jerusalén. Libro de horas de Étienne Chevalier. Jean Fouquet, 1452-1460.



Baldaquín temporal de S. Pedro del Vaticano, hasta la instalación del actual de Bernini. *Numismata summorum pontificum Templi Vaticani fabricam...* del jesuita P. Filippo Buonanni. Roma 1696.

Precisamente tal diseño encuentra explicación, en esta época contrarreformista en que se pretende ensalzar el culto sacramental, en el propósito de buscar cierto fundamento teológico de naturaleza eucarística para este mueble litúrgico, hallándolo en el tabernáculo hebreo, una tienda de paño y cuero, que a su vez bebía de la tradición de los pabellones de Persia y Mesopotamia, y cuyo modelo también terminó trasmutado en piedra en el Templo de Jerusalén. Ha de tenerse presente que en la Biblia el Tabernáculo se considera como el centro del mundo allá donde estuviese, pues era el lugar de la shejiná, la presencia de Yahvé sobre el Arca de la Alianza; y tampoco debe obviarse que el sentido del Tabernáculo (mishkán, morada en hebreo) es precisamente la movilidad, pues la "tienda del encuentro" constituía un santuario transportable, que había sido confeccionado por los israelitas siguiendo las instrucciones dadas en el Sinaí a Moisés por el propio Dios. No obstante, el mismo resultó finalmente instalado de forma permanente en el Templo de Salomón, construido en el monte Moriá sobre la piedra del sacrificio de Abraham, y donde la tradición entendía que arrancaba la Escalera de Jacob, por donde los ángeles ascienden y descienden del cielo (Génesis 22 y 28); convirtiendo, pues, a Jerusalén como capital de la Tierra Prometida, en el umbiculus mundi, es decir el centro del mundo, concretado en la Piedra de la Fundación, sobre la que se depositó el Arca, y se estableció el Sanctasanctórum, y en cuyo derredor Salomón alzaría su Templo.

Como observamos, ambos atributos, el palio regio y el baldaquín eclesiástico, con análogo origen y significado, terminan en el Barroco por identificarse de nuevo y por confundirse en cierta medida con el ciborio.



Matías de Velasco, Procesión de la Virgen de San Lorenzo, Valladolid. Inicios del siglo XVII.

Si, como ya señalamos, en los albores de Barroco Sevilla se erigiría como la pionera en la evolución del paso procesional hacia un modelo propio que, a la postre, sería sistemáticamente imitado en otros lugares, Antequera, en esa época la segunda ciudad más populosa del reino hispalense, como comprobaremos, no le andaría muy a la zaga, y ello a diferencia de otras urbes cercanas, en las que se continuaría haciendo uso de soluciones más simples, en muchos casos casi rayanas en la provisionalidad, hasta prácticamente el siglo XX. Así parece haber acontecido en casi toda la Andalucía oriental¹⁰, incluyendo las dos principales ciudades del vecino Reino de Granada, la propia capital y Málaga, donde apenas se desarrollaron las primitivas parihuelas, manteniendo sus reducidas dimensiones, añadiendo si acaso sobre el tablero o tarima elementos del propio altar como peanas o candeleros, pero sin llegar a constatarse hasta el siglo XX un concepto unitario de paso procesional, como complejo artístico expresamente diseñado para dar culto externo a una imagen sagrada, es decir, como un verdadero "altar itinerante" con una concepción retablística y un programa iconográfico concreto.

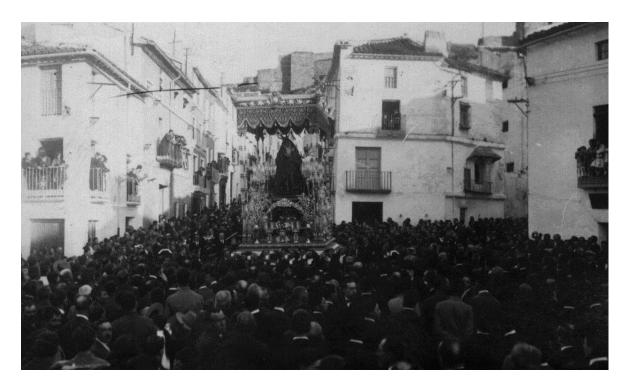
En efecto, a diferencia de Antequera, no se conservan en dichas ciudades piezas antiguas, referencias documentales, cuadros, grabados, etc que permitan acreditar la existencia en las mismas durante el Barroco de máquinas procesionales de verdadera entidad¹¹, al menos no en la medida en que fue habitual en la nuestra. Incluso hasta inicios del siglo XX resultaba habitual que miembros de sus clases más pudientes, alto clero y máximas autoridades civiles y militares inclusive -y hasta el mismo obispo de Málaga-, se desplazaran hasta Antequera durante la Semana Santa para asistir a unos desfiles religiosos que en aquellos tiempos gozaban de una riqueza, material y costumbrista, bastante más desarrollada que las de sus ciudades de origen.

En este sentido cabe recordar como a comienzos de dicha centuria Antequera disponía de una Junta de Festejos, que asumía la promoción turística de la Semana Santa, facilitando cumplida información sobre hospedaje y horarios de los trenes especiales que durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX se fletaban desde Córdoba, Granada y Málaga -los llamados "trenes botijo"-, y organizaba una serie de actos de contenido lúdico y religioso para los visitantes, con misereres, salves, veladas literarias, cenas, conciertos, corridas de toros... hasta la prensa de dichas ciudades vecinas enviaba a sus redactores de crónica social, e incluso a sus directores, durante esas fechas, pues, como destacaba el periódico malagueño "El Cronista" en abril de 1914, "Antequera será, en los días de Semana Santa, como una colmena humana. De toda Andalucía, y especialmente de Granada y Málaga, de las comarcas fronterizas, acudirán a miles los visitantes... Fuera de Sevilla no hay en Andalucía otras procesiones que superen en fama y en esplendor a las de Antequera..." 12.

10 Igualmente, sobre la capital cordobesa cabría realizar análogo razonamiento, aunque parece que las comarcas meridionales de su reino pudieron verse más influenciadas por las formas procesionistas sevillanas y antequeranas.

¹¹ Habría que poner en cuarentena cierta historiografía cofradiera que, en algunos casos y no sin ciertas dosis de chovinismo, a falta de conservación de piezas o documentación gráfica anteriores a finales del s. XIX, ha pretendido "imaginar" o "recrear" artificiosamente un supuesto pasado o tradición local, incluso asumiendo, en ese ejercicio de "historia-ficción", como elementos propios los de localidades cercanas, arrogándose en cierta medida la historia ajena. No parece muy convincente la manida excusa de la pérdida del acervo propio en la francesada o la desamortización, pues aunque las mismas puedan justificar en parte la desaparición de piezas de cierto valor, como las de orfebrería, no llegan a hacerlo con la ausencia sistemática de otro tipo de elementos, máxime cuando en las localidades donde consta documentalmente un desarrollo destacable del patrimonio procesional antes del s. XIX, como Sevilla o Antequera, pervivió una apreciable cantidad del mismo tras dicho periodo de convulsión social. Ello más bien nos hace pensar que, sencillamente, en una buena parte de nuestra región la configuración de las andas procesionales continuó siendo bastante modesta durante el Barroco, y lo fue también posteriormente hasta el advenimiento del s. XX.

¹² Vid.: Parejo Barranco, "Entre el fervor religioso y la fiesta popular: la Semana Santa Antequerana a comienzos del siglo XX" (1995), Escalante Jiménez, "La Semana Santa de Antequera de 1908. ..." (2009) y San Millán y Gallarín, ""Semana Santa de Antequera: señas de identidad propias y con historia" (2014).



La Virgen de la Paz llegando a la Plaza de San Sebastián a comienzos del siglo XX.

Cabe citar en el caso de Granada que hasta el siglo XX las imágenes solían ser portadas, cuando no se hacía uso de ruedas, en unas andas bastante recogidas, en muchos casos poco más que parihuelas, cargadas por horquilleros cuyo número rara vez superaba la docena, asociándose los palios fijos más bien a las representaciones letíficas, o puntualmente a alguna dolorosa en el s. XVIII. Es el caso del dosel que puede apreciarse en un antiguo grabado de la Virgen de las Angustias, aunque no se sabe a ciencia cierta si éste realmente llegó a usarse en Semana Santa. De cualquier modo, se trataría de palios de reducidas dimensiones casi siempre con tan solo cuatro varales. A lo que parece el dosel incorporado a las andas no prosperó en tierras granadinas frente a la tradición de los palios de mano o "de respeto", por mor del reducido tamaño de los pasos y el arraigo de los "cuerpos de palieros", cuya venta de puestos dotaba de vitales ingresos a las cofradías, centrándose los esfuerzos económicos de las mismas en enriquecer los ajuares de las imágenes o los materiales de sus austeras andas¹³. Por otra parte, también es cierto que los propios granadinos aparentemente no consideraban muy ajustados a su idiosincrasia los ejercicios de ostentación que se daban en otros lugares¹⁴.

¹³ PADIAL BAILÓN, ANTONIO. Bitácoras "La Granada Eterna" (apaibailon.blogspot.com) y "Hermandades de Gloria de Granada" (apaibailoni.blogspot.com).

¹⁴ Escribía en tal sentido Federico García Lorca en su libro Impresiones y Paisajes (1918) que: "El que quiera sentir junto al aliento exterior del toro ese dulce tictac de la sangre en los labios, vaya al tumulto barroco de la universal Sevilla; el que quiera estar en una tertulia de fantasmas y hallar quizá una vieja sortija maravillosa por los paseíllos de su corazón, vaya a la interior, a la oculta Granada. Desde luego, se encontrará el viajero con la agradable sorpresa de que en Granada no hay Semana Santa. La Semana Santa no va con el carácter cristiano y antiespectacular del granadino. Cuando yo era niño, salía algunas veces el Santo Entierro; algunas veces, porque los ricos granadinos no siempre querían dar su dinero para este desfile. Estos últimos años, con un afán exclusivamente comercial. hicieron procesiones que no iban con la seriedad, la poesía de la vieja Semana de mi niñez."



Grabado de la Virgen de las Angustias. Granada, siglo XVIII.



Procesión del Nazareno de la Hermandad del Viacrucis. Granada, 1918.



La Virgen de de las Angustias de Loja a principios del s. XX, en unas andas más cercanas al modelo granadino que al antequerano.

Por lo que a Málaga respecta, se ha de recordar que hasta el siglo XIX el número habitual de horquilleros o correonistas que portaban las imágenes en la vecina ciudad solía oscilar entre cuatro y doce, con excepción del misterio de la Sagrada Cena, que por razones obvias precisaba de la "insólita" cifra de veinticuatro horquilleros; en contraposición, en Antequera éste último número era ya a mediados del XVII el necesario para portar a una sola imagen con su pesado "trono" o "triunfo" procesional. Ello nos da igualmente idea de lo reducido de las andas malagueñas, más en consonancia con el modelo granadino que con el antequerano. En efecto, hasta la centuria dieciochesca no parece generalizarse en dicha ciudad el uso de peanas para procesionar, si bien se trataría en la mayoría de los casos de la misma que sustentaba la imagen en el altar, a la cual se le acoplan unas varas a modo de angarillas o unas pequeñas parihuelas, cuando no se la engancha directamente a los correones¹⁵.

Es más, incluso los palios fijos aparentemente resultan ajenos a los modos procesionistas malagueños hasta el mismo siglo XX, ya que no se constata por la historiografía el primer "trono de palio" hasta comienzos de la pasada centuria. Se trataría del confeccionado para la Virgen de la Esperanza en el año 1900, aún bastante rudimentario, sin bordar, tan sólo adornado con flocadura y tachonado de estrellas de orfebrería, probable material de reaprovechamiento. Al parecer la "innovación" causó gran asombro en la ciudad, que no llegaba a identificar lo que la prensa denomina "lujoso dosel" con el concepto que tradicionalmente se tenía allí de un palio -el de respeto, por lo que incluso la cofradía, tras ese pionero trono con palio incorporado, en un primer momento seguiría disponiendo el tradicional, aunque en este caso redundante, palio de mano¹⁶.

¹⁵ Vid.: LLORDÉN, A. y SOUVIRÓN S., 1969; PÉREZ DE CAMPO, L., 1990; GARRIDO MORAGA, Antonio M. 1990; SÁNCHEZ LÓPEZ, JUAN ANTONIO, 1997; DÍAZ OCEJO, Maria del Pilar 1998.

¹⁶ AA.W. "Historia" de la Archicofradía del Paso y la Esperanza, en www.pasoyesperanza.es, consultado en mayo de 2015.



"Trono de las Estrellas" de la Virgen de la Esperanza de Málaga, que la historiografía registra como primer trono de palio malagueño. Inicios del s. XX.

En los años subsiguientes al estreno del palio esperancista se produce en la capital de provincia una vertiginosa progresión cofrade, influenciada obviamente, como no podía ser menos, por el modelo sevillano, aunque en buena y no desdeñable parte también por el antequerano, habida cuenta de que la oligarquía malagueña disponía de la ya mencionada referencia directa de la tradición cofradiera antequerana, y a nuestra ciudad se acude para adquirir tanto imágenes como distintos elementos del exorno procesional, cuales mantos, peanas e incluso algún palio. Tampoco debe soslayarse el crucial impulso que para la Semana Santa malagueña supuso en este trascendental momento la contribución del escultor, tallista y diseñador antequerano Francisco Palma García, el cual intervendría asimismo en algunas de dichas adquisiciones. Al respecto destacaría José Muños Burgos unos años después que las procesiones de Semana Santa de nuestra ciudad "dieron motivo a la Prensa de la capital para promover la celebración de fiestas de Semana Santa en Málaga, de las que puede decirse que nuestras cofradías fueron matriz. En efecto, de Antequera fueron vendidos para Málaga algunos elementos procesionales, y, sobre todo, a ella se trasladó para siempre un eminente artista antequerano, Paco Palma, que llevó a las cofradías malagueñas, con una inspiración artística propia, el gusto peculiar de las nuestras.

No obstante, quien fundamentalmente refundiría todas estas influencias y consolidaría en los años 20 lo que posteriormente se vino en denominar "estilo malagueño" hubo de ser un granadino, el artista Luis de Vicente, quien, además, aportó con sus monumentales tronos neobarrocos ciertos influios levantinos.

¹⁷ Así lo afirmaba sin ambages en las páginas del especial de Semana Santa del Sol de Antequera del año 1940 en un artículo titulado "Mirada retrospectiva a la Semana Santa Antequerana".

Así vemos como a finales del XIX y principios del XX el concepto romántico de fiesta costumbrista se ve potenciado por el liberal de atractivo turístico, en razón a la relevancia económica del acontecimiento. Dicho fenómeno lo podemos apreciar ya a mediados del XIX en Córdoba, tomando como obvio modelo el sevillano; pero fue ahora hace un siglo cuando la burguesía malacitana, sin duda espoleada por los ejemplos antequerano y sevillano, inició una enérgica campaña de fomento de la Semana Santa de su ciudad, revitalizando viejas cofradías, creando otras, transformando los modos locales para adoptar otros de mayor vistosidad, y promocionando la misma como reclamo turístico. En Granada, sin embargo, tras un incipiente impulso en la década de los años 20, el gran "bum cofrade" aún tardaría algunos lustros.

II.- El paso antequerano.

Por el contrario, en Antequera muy pronto, desde comienzos del XVII, se dan las circunstancias precisas para desarrollar un concepto de andas procesionales más complejo, que habría de divergir en bastantes aspectos del sencillo y originario modelo general, pero también de la mayoría de las innovaciones de la corriente sevillana. En efecto, el peculiar contexto económico (en tanto que uno de los principales nodos mercantiles y comerciales de la península), social (a causa de las singulares rivalidades religiosas, políticas y familiares concurrentes) y cultural (dada la presencia de un destacado círculo humanista y artístico local), permitió en esta época en la ciudad una eclosión cofradiera que condujo a las diversas hermandades hacia una particular pugna por hacer pública ostentación de riqueza, arraigo social y gusto artístico.

Todo apunta a que en nuestra ciudad los correones no alcanzaron demasiado éxito, pues sólo consta su uso residual en algunas angarillas como las que portaban los faroles. En las primeras décadas de tal centuria parece que las andas hacían uso de un sistema de carga directa a hombros, apoyando las mismas durante los descansos en algunos casos sobre patas, para generalizarse finalmente las horquillas. Tal circunstancia hacía posible que la salida por la puerta del templo se realizara a ras de suelo, disponiéndose de una considerable altura para el diseño en vertical del paso procesional, aún a pesar de fijarse el palio en la tarima de las andas. Y ello tanto para el caso de las imágenes crísticas como para el de las marianas, pues si tanto Jesucristo como su Madre participan de la condición de realeza, también lo hacen de la de sacralidad, tanto más justificada en el primer caso, en el que se añade la naturaleza divina, y por tanto respecto de los iconos de Cristo cabe la adoración, es decir el culto de latría relativa, mientras que de los de María tan solo la hiperdulía, es decir la veneración, y el palio desde el Medievo se había venido teniendo como ornamento litúrgico propio del culto de latría, que no del de dulía.

La referida configuración del paso procesional permitió en la cuidad el desarrollo de unos triunfos o tronos de gran altura, es decir, de unas grandes peanas específicamente diseñadas para procesionar, concebidas para ser usadas exclusivamente sobre las andas, que permanecen, a pesar de ser obras de gran empeño, sin uso durante el resto del año; y que dotan a las imágenes de una considerable elevación respecto de los fieles, inusual en otras zonas fuera del área de influencia artística antequerana.

Dicha evolución ha de ser puesta en relación con los monumentos eucarísticos y con un aspecto poco investigado en la historiografía del arte antequerana, que es lo que podríamos llamar "industria peanera antequerana", pues si es conocido -y en buena medida estudiado- el círculo artístico local, no lo es tanto el apartado de la importante producción de peanas -con sus diversas modalidades de tronos, triunfos, coronaciones, etc- que tuvo lugar en la ciudad desde el siglo XVII, en talleres, entre otros, como los de Juan Bautista o Antonio del Castillo, y que, pasando por Alonso Salcedo, Gabriel Ortiz, Francisco Medina, Miguel Rodríguez Guerrero o las sagas de los Ribera,

Primo, Asencio, Palomo o Márquez, se prolongaría hasta bien entrado el siglo XIX con artistas como Miguel María de Carvajal, desarrollándose modelos autóctonos que llegaron a difundirse por gran parte de Andalucía.

En este sentido cabe recordar la importancia que, como centro productor artístico, tuvo la ciudad durante esta época, en que llegó a ser la cuarta ciudad de Andalucía en volumen de población¹⁸, tan sólo superada por Sevilla, Granada o Córdoba, por lo que su ámbito de influencia se extendía no sólo al antiguo corregimiento antequerano, como subdivisión del Reino de Sevilla, sino a las comarcas circunvecinas, incluyendo la diócesis de Málaga, y partes de las de Sevilla, Córdoba y Granada. En esta zona central andaluza no sólo encontramos gran cantidad de peanas de procedencia antequerana o basadas en los modelos aquí surgidos, sino que también sus estilos procesionales se vieron en su momento ineluctablemente influidos en mayor o menor medida por las formas desarrolladas en nuestra ciudad.

III.- Las andas de Jesús Nazareno de 1633.

En las actas capitulares de la Cofradía de Jesús Nazareno, como también era conocida por aquel entonces la "Cofradía de Abajo", a partir del año 1624 se deja de hacer mención a la designación de los hermanos que debían portar las varas del palio para la "insignia de Jesús naçareno", no obstante seguir incluyendo el mismo en los inventarios dentro del ajuar de la imagen e incluso proceder a su bordado. Sin embargo, se continúa recogiendo el nombramiento de quien ha de "ayudar" a cargar su cruz, a modo de cirineo; como también de los que habrían de hacer lo propio con las varas de los palios del "Título" (alegoría del Nombre de Jesús) y la "Madre de Dios"; de donde cabe deducir que ya desde dicha fecha se procede a fijar el palio a las andas. Mas, teniendo en cuenta la altura a la que ha de estimarse debía estar situada la imagen para que fuera factible que un hermano sujetara la cruz a modo de cirineo, se podría inferir que o bien se cargaba a correa o bien el soporte de la misma alcanzaría escaso desarrollo. No obstante ello sólo sucede hasta 1633, pues el siguiente año se concluyen unas "andas grandes nuevas" y desaparece la mención a tal puesto procesional¹⁹.

Pues bien, precisamente en la obra que analizamos cabe fijar en buena medida el origen del paso procesional antequerano. En efecto, el modo de portar el Viernes Santo la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno variaría extraordinariamente a partir de 1634, cuando se estrenan las nuevas andas procesionales, cuyo autor hasta el momento se desconoce -aunque sí tenemos noticia de su dorador y estofador, el pintor Fernando de Morales-, pasando el divino simulacro a disponerse sobre un pedestal considerablemente mayor, cargado a hombros y bajo un palio fijado a la tarima.

Así nos lo refleja el contrato²⁰ suscrito con este último:

"En la muy noble ciudad de antequera en veinte y siete dias del mes de febrero de mil seiscientos treinta y cuatro años ante mi el escribano público [...] descrito comparecieron de una parte fernando de morales pintor y por la otra geronimo pulido y pedro vravo y manuel gomez alcaldes y mayordomo de la cofradia de jesus nazareno de esta ciudad sita en el convento de santo domingo sito en esta dicha ciudad a quien doy fe que conozco y dijeron que estan convenidos y concertados en que dicho fernando de morales aya de dorar unas andas en toda perfezion que tiene

¹⁸ PAREJO BARRANCO, ANTONIO. "Historia de Antequera", Antequera, 1987, y "Una lectura simbólica de la Antequera Barroca", en Revista de Estudios Antequeranos Nº 13, 2002, págs. 9-144.

¹⁹ A.H.M.A., Fondo de la Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de la Paz, Libro de Actas, Inventarios y Rendición de Cuentas (1618-1689).

²⁰ A.H.M.A., Fondo de Protocolos Notariales, escribano Alonso Muñoz Postigo, 27 de febrero de 1634, leg. 46, ff. 128r a 131v.

que acer a dicha cofradia doradas de oro brunido lustrosso resanado y gravar las partes estremos que se le pidieren con esmaltes y ocre el mesmo oro y los angeles se le an de estofar las ropas de colores y de encarnazion y las letras del[.]scudo fuere de oro y campo colorado y estofado y el oro a de ser de cordova y las espaldas de las andas por la parte de adentro han de ir de color [...] por todo lo que la dicha cofradía e los dichos alcaldes y mayordomo [...] le han de dar y pagar ocho cientos reales pagados en la forma... [...]"

Obviamente siempre cabe la posibilidad de que pudiera haber acontecido una posterior sustitución total de la obra, pero en los inventarios que constan en el ya citado libro de actas de la Cofradía, el cual abarca los años de 1618 a 1689, la única referencia que se hace a la adquisición de andas nuevas para Jesús Nazareno se realiza en un inventario de 26 de abril de 1633, al consignar en el apartado del ajuar de la imagen "unas andas nuevas grandes", dato que cuadra plenamente con la posterior fecha del contrato de dorado²¹. Podemos leer en el texto como los cambios y reemplazos realizados en las andas de la Virgen guedan perfectamente documentados, mas, sin embargo, ninguna referencia consta en el mismo a la adquisición para el Nazareno de unas andas posteriores a las comentadas. Por otra parte, si bien el aspecto actual de la peana cristífera muestra perspicuas semejanzas en su talla de hojarasca con el triunfo de la Virgen de la Paz, a pesar de representar distinto ornamento (en el caso del nazareno un arca, en el de la dolorosa un cáliz); el de este último en apariencia resulta más evolucionado, constando documentalmente que fue elaborado por Antonio del Castillo en 1682. Por ello, quizá no resultaría descabellado atribuir el trono nazareno al padre del artista, el también tallista e imaginero Juan Bautista del Castillo, máxime a la vista del triunfo tallado por Antonio en 1665 para la Virgen de la Soledad del Carmen²², el cual podría interpretarse como eslabón evolutivo intermedio entre ambos pedestales.

El cualquier caso, fueran renovadas o no, parece que el aspecto original de las andas no permaneció inalterado, pues en la segunda mitad de ese siglo se va acometiendo progresivamente una reforma de todo el conjunto procesional consistente en el revestimiento de sus elementos con plata, quedando constancia documental de que ya en 1661 el platero Juan de Lezcano realiza nuevos casquillos en dicho metal para los varas del palio, los cuales pesaron 470 onzas, y un año después se le hace una primera entrega de 2.000 reales de limosnas y un bordón antiguo de plata, con un peso de 40 onzas, para la labra de las aplicaciones que habrían de recubrir la cruz procesional de la imagen²³. Pues bien, también es probable que para finales de siglo la peana experimentara cierta reforma con objeto de dotarla de un forro argénteo, circunstancia no prevista en el diseño original, a la vista de la clase de piezas y métodos de sujeción, en contraposición a lo que acontece con el triunfo de la Virgen de la Paz.

Las aplicaciones de la peana son más elaboradas que las de Lezcano y parecen salidas del buril de otro artífice, quizá el orfebre Juan de Luna, del que consta trabajó para la cofradía y el convento, o del obrador de la familia Almoguera, vinculada a la corporación, de la que incluso algún miembro, como José Salvador, llegó a ser prioste en 1685. La decoración argéntea desde luego se encuentra muy en la línea de diseños del último tercio del XVII, presentando analogías con la peana realizada en 1671 por el platero Luis de Acosta como asiento del sagrario de la Catedral de Sevilla, tanto en la traza de los elementos decorativos como en el aspecto de los serafines y tornapuntas

²¹ El coste de 800 reales de plata, de los de comienzos de siglo (antes de la inflación y la devaluación que supuso la reducción de la ley de la moneda por el uso del vellón), puesto en relación con la suma de 200 ducados en 1682 (2.200 reales ya devaluados) que importó el dorado de la peana de la Virgen y el estofado y carnación de 24 ángeles, nos indican que debía de tratarse de una obra de considerable envergadura, lo que reafirma la idea de que no resulta probable que se hubiera tomado poco tiempo después la decisión de sustituirla, sino en todo caso se plantearía su enriquecimiento.

²² Según Jesús Romero Benítez en su obra sobre Antonio del Castillo, se corresponde con el actualmente existente en el camarín de la Quinta Angustia en dicho templo. Op. cit. p. 72.

²³ Vid. LUQUE GÁLVEZ, J.F., 1998 y 2013.

que ambas presentan. No obstante, no parece que se alterara en demasía la concepción original de la pieza, pues, aunque sí es cierto que los golpes de talla de las cartelas están muy en relación con obras de Antonio del Castillo de la segunda mitad del siglo, sin embargo otras partes y su propio planteamiento general parecen responder a periodos anteriores; cabe pensar que Castillo hijo, o su taller, bien pudo adaptar el conjunto para acoplarle las piezas argénteas. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que, quedara el aspecto actual de la peana consolidado en la primera o en la segunda mitad del XVII, el gran cambio del modo procesionista, la concepción general de las andas y su mensaje iconológico se presentan ya desde comienzos del siglo.

En efecto, resulta evidente, como hemos dicho, que ya desde este momento el concepto de paso procesional muta drásticamente, pues el mismo se concibe como lo que podríamos llamar "unas andas celestiales sobre otras terrenales", es decir los hermanacos cargan en sus hombros (al igual que los levitas por orden divina hicieran con el Arca, 1 Crónicas 15:2-15) unas andas de este mundo, que sustentan a los coros celestiales soportando a su vez sobre los suyos otras andas doradas, encima de las que, ya sí, se asienta la efigie de Cristo. Para ello se diseña sobre las parihuelas una barroca escenografía en la que ocho ángeles -con toda probabilidad representando el coro de ofanines o tronos- sostienen el fastuoso y bulboso sitial divino, escoltado por serafines y cimado por querubines; el cual sirve de soporte a la imagen de Jesús Nazareno. Todo ello sobre una tablazón labrada y dorada, sobre la cual también se disponen otros ángeles sujetando un palio, ya directamente fijado a la tarima, no portado por los cofrades, quienes quedan en el nivel inferior en cierta medida ajenos al contacto directo con el ámbito divino.

Pues bien, volviendo a la configuración del paso, el mismo se completaba con un palio de ocho varales, un pebetero con incienso en su frontal, y unos velos que cerraban el conjunto cayendo de las toldillas del mismo, a la manera del pabellón del sagrario o de los cortinajes del baldaquín y, por ende, en alusión al velo del Sanctasanctórum del templo de Jerusalén, redundando así en el concepto de Tabernáculo divino y de Arca de la Alianza, escoltada por los coros celestiales.

En este sentido podemos comprobar cómo hasta el inventario de 1630 el palio dispone tan sólo de seis varas a pesar de ser ya fijo, mas a partir del año 1633, en que se realizan las nuevas andas, se consignan en todos los inventarios consultados ocho varas para el mismo. Y siendo cierto que en el grabado de 1731²⁴ aparece con tan sólo seis, no es descartable un error del grabador granadino malinterpretando el dibujo entregado, o incluso una ulterior reducción. No obstante, en pinturas posteriores aparecen sobreañadidos dos más en cada lateral, hasta completar diez. En el inventario del 26 de abril de 1633, por ejemplo, el ajuar del Jesús Nazareno se describe del siguiente modo:

"[...] primeramente se le entriega la insignia de Jesus naçareno con una túnica de tafetán morado y otra de chamelote de seda morada de aguas y otra de terciopelo morada que la tiene diego Lopez el alcalde de la cofradía y un cordón de oro fino y tres potencias de plata con tres piedras coloradas y estas tres prendas paran en poder de diego López y dos cruces la una que saca el biernes santo y esta en casa de Jeronimo Pulido y la pequeña que tiene en el altar con tres potencias de laton y un palio de terciopelo morado y las caídas bordadas de oro fino y el cielo de damasco morado bordado con un Sol y un nombre de Jesús y estrellado de oro fino y un belo de seda blanca nuevo que se hiço para que saque alrededor de las andas el biernes santo y ocho baras del palio con sus casquillos de laton y con su bastidor del palio y cuatro digo cinco tornillos de las andas con unos paños de lienço morado para las andas questas prendas paran en poder de pedro ruiz hidalgo y unas andas nuebas grandes que paran en poder de luis de arrieta y un cielo negro de damasco las cenefas y el cielo de lienço y otro belo de toca blanco y un pano de tafetan morado a las espaldas del Cristo que esto y un ara están en el mismo altar." ²⁵

²⁴ Ha de advertirse que la fecha resultó posteriormente incorrectamente regrabada en la plancha como 1771.

²⁵ A.H.M.A., Fondo de la Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de la Paz, Libro de Actas, Inventarios y Rendición de Cuentas (1618-1689).



Trono de Cristo, detalle del fresco del Juicio Final. Anónimo del s. XIX. Museo Nacional de Iconografía "Onufri", Iglesia de la Dormición de Berat, Albania. Repárese en los ofanines que sostienen el trono divino, representados como aros alados, conforme resulta al uso en la iconografía bizantina.

No podemos aseverar las razones iconográficas que llevaron a fijar en tal cantidad los varales, pero dicho número tradicionalmente se viene relacionando en la Biblia con la Salvación y la Resurrección (por las ocho resurrecciones previas a la de Jesús que en la misma se narran y las ocho jornadas que la liturgia marca entre la entrada de Jesús en Jerusalén y su Resurrección), igualmente cuatro columnas de madera revestidas de plata y oro con velos cerraban el frontal que daba acceso al Sanctasanctórum (Éxodo 26:3226). Mas quizá haya que vincularlo también al número de sus ángeles porteadores, en consonancia con las series del septeto arcangélico (Tobías 12:15 y reiteradamente en el Apocalipsis) más el Ángel Custodio, que han venido formado parte de los repertorios iconográficos de diversos templos y de los cortejos procesionales de otras cofradías, a pesar de resultar un motivo religioso asaz controvertido en la época, tras la publicación en Roma en 1609 del libro De Septem Principem Angelorum Orationibus Libellus de Angelo del Duca²⁷. En cualquier caso debe ponerse el acento en el hecho de que el módulo de cada uno de los coros angélicos que aparece en las andas -ofanines, serafines, querubines, y también éste de palieros, ya sean arcángeles o virtudes- resulta siempre el de ocho, lo que, como seguidamente veremos, ha de analizarse a la luz de la angeología hebrea y de la cábala cristiana, que fija en setenta y dos el número de ángeles que gozan de la presencia Divina en la Gloria -ocho por cada uno de los nueve coros angélicos-, en paralelo con la misma cifra de Nombres de Dios, y con la suma de los discípulos de Cristo.



Detalle del trono procesional realizado en 1633, tal y como se conserva en la actualidad.

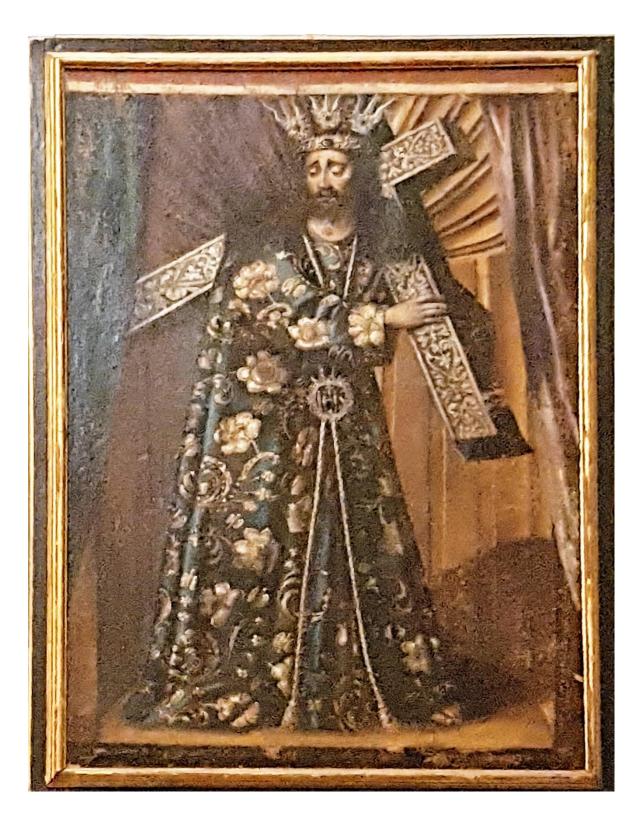
26 Vid. cita bíblica XXV.

²⁷ Estas series arcangélicas llegan incluso a alcanzar el número de nueve, atendiendo a la cábala, pues cada coro es gobernado por un arcángel, y las podemos encontrar abundantemente en el Barroco español, y también en la América colonial. En soporte pictórico famosos son los ejemplares coloniales realizados por influencia de los grupos que se produjeron en Sevilla para diversos conventos de la ciudad, así como para su exportación; en versión escultórica, por ejemplo, en el retablo mayor de la Colegial del Salvador de la misma ciudad o en la capilla de los Ángeles de la catedral mexicana; y en decoración mural, entre otras, en la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid y en la iglesia de los Jerónimos de Granada. Vid. Fernández López (2002) y Montoya Beleña (2008).



Verdadera Eligie de la Milagrofa Imagen de Jesus Nazareno, que se venera Año de 1771 — en le Convento de S.º Domingo de Anlequera _vesso en le

Grabado de las andas de Jesús Nazareno, año 1731.



Lienzo de la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, representándolo en la antigua hornacina de su capilla del convento dominico de Antequera. Iglesia de Santa Catalina de Siena.

IV.- Su mensaje teológico.

Dicha simbología pone de manifiesto una marcada raíz tardoescolástica, de una profunda trascendencia teológica, lo que apunta a que debió de haber sido concebida por algún erudito con estimable formación.

Aunque pueda extrañarnos hoy en día, en que los desfiles procesionales de Semana Santa suelen ceñirse al culto público de las advocaciones titulares de cada cofradía, contextualizadas dentro de su correspondiente escena pasionista, primando en la mayoría de los casos el aspecto estético sobre el mensaje teológico; sin embargo, el significado del cortejo barroco va mucho más allá, pues constituye un acto público de reafirmación de la ortodoxia en la fe, a mitad de camino entre el auto de fe (en tanto que acto de doxología y penitencia pública) y el auto sacramental (como representación dramática en la que, mediante la alegoría y el recurso a personajes y pasajes bíblicos, se ensalza la eucaristía u otro dogma católico). Como ya hemos apuntado, en esta época de luchas religiosas resultaba esencial, por una parte, catequizar al pueblo en la doctrina católica, alejándolo de la herejía reformista, y, por otra, que la propia grey llevara a cabo actos públicos de adhesión a la Iglesia, en un momento en que la Corona Española se había erigido en el adalid de la Catolicidad. Por ello, en el XVII la cofradía penitencial, en general, va a experimentar en España un gran auge, mas en nuestra ciudad habría de llegar en su apogeo a cotas rayanas en el paroxismo, dadas las peculiares circunstancias concurrentes ya mencionadas.

En consecuencia, el aspecto externo de recta reafirmación en el credo, se centrará en los puntos más controvertidos en las disputas religiosas con los protestantes, esto es, aparte de la propia lealtad al Papado, y, sin ánimo de ser exhaustivos: en primer lugar en la doctrina eucarística, como el carácter sacrificial de la misa o la transubstanciación; en segundo en la soteriología, es decir la doctrina de la Salvación o Justificación, la forma en que Jesucristo la posibilita y el propio hombre la alcanza; y en último lugar, en el culto a la Virgen María, los santos, las imágenes y las reliquias. Por otro lado, ese extraordinario fervor que se manifiesta en Antequera encontrará cauce de expresión a través de unos inusitados lujo y complejidad icónica en las procesiones de Semana Santa.

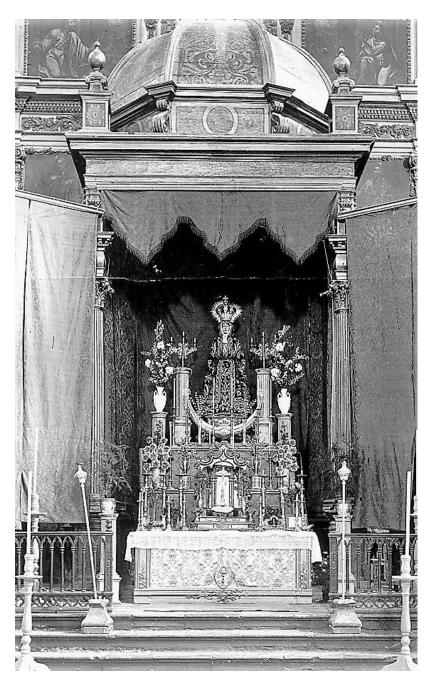
Por lo que a la cuestión eucarística respecta, toda la enunciación alegórica de las andas ha de ponerse en relación, en primer término, con el ciborio realizado para la Real Colegiata de Sta. María entre 1578 y 1583 -hoy en la parroquia de S. Pedro-, originalmente concebido para cobijar el altar, una gran mesa sobre la que se disponía un pequeño tabernáculo que cumplía la función de sagrario, a modo de Arca de la Alianza. Se trataría posiblemente del "monumento" realizado en 1537 para el altar mayor por el carpintero Juan de Atienza, el cual, conforme a los nuevos preceptos tridentinos, sería dispuesto sobre la mesa, a semejanza de lo que sucedía con el arca sacramental en las catedrales de Sevilla, Granada²⁸ y Málaga²⁹.

No puede olvidarse el impulso definitivo que para el florecimiento del culto eucarístico supuso en esta época el Concilio de Trento, donde, como reacción a la negación protestante de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma, se definió el dogma de la Transubstanciación y se marcaron las directrices fundamentales de la nueva liturgia, como la obligación de reservar el

²⁸ Para el Prof. Sánchez López el diseño tanto de la catedral de Granada como de la de Málaga, encuentra explicación en la concepción salomonista de sus capillas mayores como un *martyrium*, santuario de planta centralizada propio de los sepulcros de los mártires, modelo tomado de algunos mausoleos romanos y bastante frecuente en los primeros siglos del cristianismo, siendo su ejemplo más preclaro el de la Anástasis de la Basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., 1995.

^{29 &}quot;Tiene este templo en medio un Altar consagrado que por todas partes se descubre y el Arca del remedio encima del cercado". Vid. TOVAR, G. de, "Pintura y breve Recopilación de la obra de la Santa Iglesia Catedral de Málaga", Antequera 1603.

Sacramento en el sagrario. Las conclusiones del Concilio se fueron implantando en España en las últimas décadas del siglo XVI. De acuerdo con la doctrina tridentina, se prestaba especial atención a la manera de guardar el Santísimo en el sagrario sobre altar mayor y en lugar bien visible, lo que obligó a realizar reformas en muchos templos. Según los documentos contemporáneos, las formas consagradas habían de custodiarse desde entonces en dicho altar en una «copita», «caja» o «cajita» y dentro de otra «custodia», «copa grande», «arqueta» o «cofre», en sustitución de los antiguos relicarios, alacenas y píxides en forma de paloma que en la Edad Media se solían ubicar en las sacristías, lugares poco destacados de las naves laterales de las iglesias o suspendidas en el aire sobre el altar, y que curiosamente solían ser denominados como "propiciatorios" en alusión al Arca mosaica.



La Virgen del Consuelo en un altar de cultos, dispuesta bajo el antiguo baldaquín de la Colegiata. Año 1942.

Justamente en esta época de contrarreforma, se experimenta en Andalucía, dentro del gusto renacentista y en contraposición a los retablos, una notoria recepción de los modelos de ciborios o baldaquines de las basílicas romanas, con un claro precedente en el que Diego de Siloé trazara en 1561 para la capilla mayor de la Catedral de Granada. No obstante, el ejemplar antequerano aparenta basarse en el que se realizó poco antes de 1580 para la basílica romana de Sta. Inés Extramuros, copia de cuyo diseño original³⁰ debió de llegar de algún modo a nuestra ciudad. Éste último habría tomado como patrón primario el que por aquel entonces cubría el altar papal de la basílica constantiniana de S. Pedro, y cabría relacionarlo con Vignola por sus paralelismos con el que el arquitecto italiano trazara en 1547 para la Basílica de S. Petronio de Bolonia³¹, el cual a su vez serviría de inspiración a Bernini para el de la Basílica romana de S. Crisógono.

Pocos años después, en 1616, se colocó bajo el mismo, para servir de sagrario y suplir en cierta medida el vacío visual provocado por la inexistencia de retablo u otra decoración absidal, el tabernáculo diseñado por Antonio Mohedano -trasladado posteriormente a la actual sede de la Colegiata en S. Sebastián-, el cual presenta una estructura de torre, unas testas aladas de serafines, el "orden armónico" en el primer cuerpo y unas reveladoras columnas torsas en el segundo, que evidencian su inspiración salomonista, corriente cuyo debate teológico y artístico se encontraba al orden del día por aquella época, y que también serviría de base a los antiguos monumentos del Jueves Santo de las parroquias de S. Sebastián o S. Pedro.

En este sentido, partiendo del Cristocentrismo medieval (Marcos 12:10 y Salmos 118:22-23), la estructura vertical y centralizada de dicho tabernáculo parece inspirada en la planta de las iglesias templarias, así como en el patrón turriforme que desde antiguo adoptan las custodias de asiento procesionales³², y puede apreciarse en las ilustraciones del Templo de Jerusalén recogidas en las obras del humanista Arias Montano³³ -consejero de Felipe II y bibliotecario de El Escorial-; por su parte, las columnas acogen la traza helicoidal de la "salomónica" y el modelo "protocorintio" dibujado por Villalpando y Del Prado³⁴, que los mismos bautizan como "orden armónico" y conciben

³⁰ Es posible que los suplementos situados sobre los dados *brunelleschianos* o fragmentos de entablamento que, a modo de cimacios, rematan las columnas del ciborio antequerano, fueran incorporados una década después, cuando es trasladado a la cabecera desde su ubicación original en medio de la nave, con la finalidad de que presentara mayor proporción en altura con la capilla mayor.

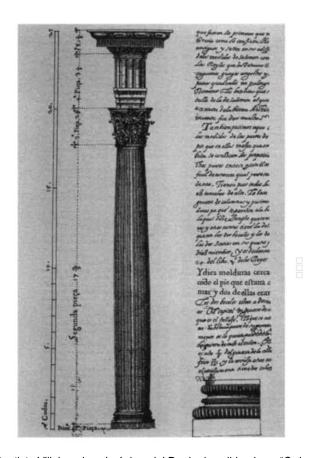
³¹ El de Siloé para Granada también parecía obedecer a los influjos de este ejemplar boloñés de Vignola, que debió de alcanzar destacada notoriedad en su época; sin embargo, el siloesco se cubría con un tambor columnado, a semejanza del casi coetáneo tabernáculo argénteo de la Catedral de Camerino, no obstante, el granadino aún presenta cierto resabio de los ciborios medievales. Todas estas obras parecen haber sido tenidas en cuenta por el jesuita Alonso Matías en su diseño del tabernáculo del retablo de la Catedral de Córdoba, muy emparentado en su disposición con el del Escorial, al empotrarse en un retablo. Progresivamente, iremos viendo como los ciborios, tabernáculos y arcas renacentistas, siguiendo las recomendaciones respecto de la configuración del presbiterio dadas por S. Carlos Borromeo en sus *Instructiones Fabricæ et Supellectilis Ecclesiasticæ* (1577), terminarían en el Barroco por fusionarse con el retablo, dando lugar a los sagrarios-manifestadores adosados al mismo como un solo mueble. Sin embargo la versión exenta, o al menos separada del muro absidal, continuaría siendo la predominante en la península itálica durante el Barroco y el Neoclasicismo, como podemos ver en 1613 en el barroco ejemplar lígneo de San Stefano Rotondo en Roma, obra de Giovanni Gentner y muy relacionado con el modelo difundido a partir del *cinquecentista* tabernáculo de la capilla Sixtina de Sta. María la Mayor.

³² Con manifiestos precedentes en los ciborios medievales de varios pisos que cubrían altares o tumbas, como los de los mausoleos papales de la antigua basílica constantiniana de S. Pedro o el del altar de la Basílica de S. Juan de Letrán (s. XIV), que derivarían hacia las custodias-cimborrio góticas ya claramente turriformes, con sus ejemplos más logrados en las que labrara el abuelo de Juan de Arfe, Enrique de Arfe (1475-1545), para las catedrales de León, Cádiz, Córdoba o Toledo. Éstas fueron reinterpretadas en el Renacimiento italiano a sagrarios-ciborio, como es el caso del de la Catedral de Camerino (1558); precursores a su vez del tabernáculo que Juan de Herrera trazó para El Escorial en colaboración con el orfebre italiano Jacopo da Trezzo, (1579), y de la actual custodia de asiento de la Catedral de Sevilla (Juan de Arfe, 1580-1587).

³³ ARIAS MONTANO, BENITO. "De sacris fabricis liber: De Arcae fabrica et forma et De Templi fabrica" en (1568-1572); y (1593).

³⁴ VILLALPANDO, JUAN BAUTISTA Y PRADO, JERÍNIMO DEL. "In Ezechielem Explanationem et apparatus ac Templi Hierosolymitani", Roma 1596; pero sobre todo en la estampa ya impresa en Sevilla en 1586, y que sirvió de borrador a la obra romana. Con dichos diseños se pretendía acreditar el origen salomónico de los órdenes arquitectónicos grecorromanos. Vid. Taylor, R., 1994.

como presuntamente propio y originario del Templo de Salomón. Precisamente por ese salomonismo el tabernáculo de Mohedano presenta a su vez innegables afinidades con la custodia de Juan de Arfe (1580-1587) y el Monumento del Jueves Santo de la Catedral Hispalense³⁵, construido en 1596 y en cuyo aparato iconográfico se mezclan las citas sobre el sacrificio redentor de Cristo y las alegorías veterotestamentarias al Templo de Jerusalén, con evidente fundamento teológico en la Carta de S. Pablo a los Hebreos.



Grabado impreso por Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado describiendo su "Orden Armónico". Sevilla, 1586.

En dicha epístola, no obstante su controvertida autoría, precisamente el apóstol de los gentiles intenta catequizar a los primeros hebreos convertidos al cristianismo, tratando de convencerlos de la conexidad y continuidad de la doctrina de Cristo con el Antiguo Testamento, realizando continuas alusiones a las prefiguraciones bíblicas del propio Jesús³⁶. Por ello resulta tan

³⁵ Según la historiografía, fueron concebidos en su iconografía ambos (y probablemente también el tabernáculo de Alfaro) por el poeta, humanista, erudito hebraísta y canónigo doctoral Francisco Pacheco -tío del famoso pintor del mismo nombre, maestro y suegro de Velázquez-, quien se había constituido en el sabio, epigrafista e iconólogo "oficial" de la Sevilla de finales del s. XVI, y que bien pudo haber coincidido con Mohedano en dicha ciudad, o transmitido sus conocimientos al artista antequerano a través del arquitecto jesuita Alonso Matías, con quien colaboró Mohedano en el retablo de la Anunciación de la Casa Profesa de la Compañía en Sevilla, y cuya influencia también se advierte en el tabernáculo de la Colegial. El historiador hispalense ALONSO MORGADO, al referirse al Monumento de la Catedral de Sevilla, recién construido, dice: "Siendo así verdad que con razonable conjetura (según los que mejor lo entienden) se le da nombre de templo de Salomón". Vid. Morgado 2001, t. II, p. 35.

³⁶ Las prefiguraciones bíblicas, cuya más temprana y profunda articulación teológica aparece en la Epístola a los Hebreos, las encontramos ya en el s. V como programa iconográfico en los mosaicos de la Basílica de Sta. María la Mayor de Roma o, un siglo después, en S. Vital de Rávena; y consisten en tomar la descripción en el Antiguo Testamento de un personaje, objeto o acontecimiento (que se denomina "sombra" o "tipo"), para posteriormente ponerlo en relación metafórica, como anticipación, con otro análogo recogido

atractiva para la escolástica, siempre empeñada en hacer una lectura sistemática de la Biblia a la luz de filosofía clásica y particularmente de la lógica aristotélica, aunque sólo a estos efectos, pues parte del argumento de autoridad de la revelación cristiana y es filtrada a través de la doctrina tomista. Si los humanistas asumieron el salomonismo desde la perspectiva del rescate de la cultura de la antigüedad clásica, sin embargo, la tardoescolástica del Renacimiento y comienzos del Barroco, con fuerte influencia hebraísta y arraigo entre los jesuitas, en materia artística propugnaría el Templo de Salomón como canon arquitectónico, por oposición al paganismo de los templos grecorromanos. De esta coincidencia, no tanto en las motivaciones como en las consecuencias, derivaría la evidente influencia del salomonismo en el primer Barroco, sobre todo el español.

No en balde, el Templo de Jerusalén era, según una tradición cristiana, la expresión preparatoria para la nueva morada de Dios en la Tierra: Cristo, la divinidad encarnada en cuerpo humano. La escolástica ya sostenía que, en tanto que casa para alojar el Arca de la Alianza, la cual era el trono de Dios entre los hombres, y por tanto la trasposición de la Gloria en la Tierra, el Templo jerosolimitano prefigura a Jesús, la morada definitiva en la que se encarna para consumar el misterio de la Redención. La base de esta noción tiene su principal referente en el Evangelio: "Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad" (San Juan 1:14). Cumpliéndose así la profecía: "Mi morada estará también junto a ellos, y yo seré su Dios y ellos serán mi pueblo" (Ezequiel 37:27). La exégesis cristiana ve en las palabras de Ezequiel una prefiguración de aquellas de Juan el Evangelista.

Esa identificación entre el Templo como morada de Dios en la tierra y el mismo Cristo, como Dios encarnado en cuerpo humano, da sentido a la profecía sobre la destrucción del edificio realizada por Jesús ante sus discípulos, admirados ante la belleza del Templo de Herodes: "Cuando salió Jesús del Templo, y se iba, se le acercaron sus discípulos para mostrarle los edificios del Templo. Mas respondiendo Él les dijo: ¿ Veis todo esto? En verdad os digo: no quedará aquí piedra sobre piedra que no sea derribada" (Mateo 24:1-2). Y así aconteció en efecto, pues pocos años después, en el 70 d.C., el Templo fue destruido por los romanos bajo las órdenes del emperador Tito.

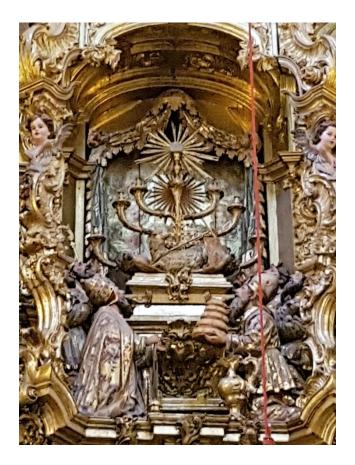
Ello encuentra su razón en el hecho de que si, por la vía de la Redención perfeccionada por Cristo, la divinidad omnipresente pasa a estar espiritualmente entre todos nosotros, y lo hace de forma material mediante la Sagrada Forma a través de la Transustanciación en la Eucaristía (Mateo 26:26-28; Marcos 14:22-24; Lucas 22:17-20; Juan 6:55; 1 Corintios 11:23-25), ya no resulta necesario el Templo de Jerusalén, en su condición de única morada de Dios en la tierra, pues en la Sagrada Forma, en todo lugar dónde la misma se halle, "Cristo mismo, vivo y glorioso, está presente de manera verdadera, real y substancial, con su Cuerpo, su Sangre, su Alma y su Divinidad". 37

en el Nuevo Testamento (que se denomina "antitipo"); pues como afirmaba San Agustín: *In Veteri Testamentum Novum latet, in Novo Vetus patet*. Por ejemplo, la serpiente de bronce sobre una asta, sirvió como tipo o prefigura de la cruz.

Números 21:9: "Y Moisés hizo una serpiente de bronce, y la puso sobre una asta; y cuando alguna serpiente mordía a alguno, miraba a la serpiente de bronce, y vivía".

Juan 3:14-15: "Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, 15 para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna".

³⁷ Cf. Conclusiones del Concilio de Trento: DS 1640; 1651.



Alegoría eucarística, adoración del Arca y el Cordero. Retablo-portada de la Capilla Sacramental de la iglesia del Salvador de Sevilla. Cayetano de Acosta, 1756-1764.

Así pues, el diseño arquitectónico y la simbología teologal de todas estas máquinas litúrgicas se tendrían en aquellos años harto presentes en las élites religiosas andaluzas, y Antequera, como centro religioso preeminente, no pudo ser ajena, máxime a la vista del destacado círculo humanista que se había forjado en torno a la Cátedra de Gramática de la Colegiata, el cual coadyuvó a que la ciudad fuera considerada durante el Siglo de Oro como la "Atenas andaluza", habida cuenta la dilatada nómina de artistas, poetas y eruditos que la habitaban.

Como hemos visto, sagrarios, arcas eucarísticas³⁸, palios, ciborios e incluso custodias de

³⁸ Incluso se da la circunstancia de que en la Edad Media resultaba harto frecuente dar al sagrario el apelativo de "propiciatorio", que es la traducción de la palabra griega hilasterion, a su vez interpretación del término hebreo kapporeth, que es el usado en la Biblia para denominar la cubierta o tapa del Arca de la Alianza, y que significa literalmente "lo que expía o propicia", referida a la reconciliación con Dios mediante el sacrificio, en tanto éste lo hace propicio al pecador. Quizá en esta asociación conceptual, que ya se ilustra en el Hortus Deliciarum de la abadesa Herrada de Landsberg (h.1165), tenga algo que ver la mesa de altar papal de madera de la Basílica de S. Juan de Letrán, caso único en las basílicas romanas, pues en ellas lo común es la presencia de un altar de piedra en forma de sarcófago. En el Medioevo se justificaba tal peculiaridad en su calidad de reliquia construida con los restos del Arca de la Alianza traída a la Urbe por las tropas de Tito tras el saqueo de Jerusalén, conteniendo ampollas con la sangre y agua brotados del costado de Cristo, y la mesa de la Última Cena; considerándose arca la propia mesa y propiciatorio el sagrario sobre ella situado, y cerrándose el ciborio que la cubría con rejas y velos, asemejándolo al Sanctasanctórum. Precisamente lugar donde se guarda lo santo significa el término sagrario, que terminaría designando más usualmente el ornamento litúrgico, y por la misma asociación jerosolimitana también se lo denominaría tabernáculo, urna, arca o arqueta eucarística; aunque también sería conocido como monumento, derivado de su significado latino de sepulcro, en razón a las tumbas de santos o mártires sobre los que se alzan los ciborios de las iglesias romanas. No en vano, aún hoy en día las rúbricas católicas exigen para la consagración del ara del altar disponer en la misma alguna reliquia de santo.

asiento, ya desde época medieval traían razón en la representación -en cada supuesto a su escaladel Templo de Salomón custodiando el Arca de la Alianza. A ello se añade la conexión mística que la corriente salomonista realiza del Templo de Jerusalén con el Trono de Dios a través de las visiones proféticas de Ezequiel³⁹ y del Apocalipsis, teorías tanto más divulgadas a raíz de la publicación realizada por el jesuita Juan Bautista Villalpando⁴⁰ del programa iconográfico del Monasterio del Escorial, que ya había desarrollado, incluyendo su célebre "orden armónico o divino", junto a Jerónimo de Prado en su estancia en tierras andaluzas entre 1580 y 1586 (coincidiendo con la elaboración de la celebérrima custodia de Arfe), siendo en éste último año ya impresos en Sevilla algunos de sus diseños⁴¹.



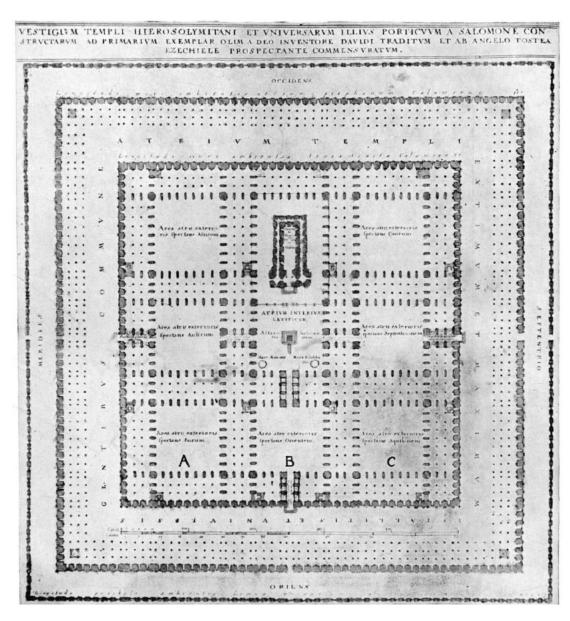
Interpretación del trono de Cristo conforme a las visiones de Ezeguiel. Vincenzo Maria Coronelli, Venecia, circa 1690.

³⁹ Tal es así que sabemos que en la Catedral de Granada se construyó 1648 una estructura fabricada en bronce para contener el sagrario que llevaba un carro de Ezequiel -la "Mercabah" el trono-carroza de la Gloria Divina (Ezequiel 1:4-26) asiduamente representado en las carrozas eucarísticas- encargada a un fraile del Convento del Carmen de Sevilla. Vid CRUZ CABRERA, J.P. Granada 2005, y Peinado Guzmán. J.A. Granada 2010. Casi por la misma época, encontramos en su reino otro tabernáculo con la forma de mercabá o carro de Ezequiel, en concreto en la Iglesia Colegial de Baza. Tal y como vemos en las fuentes históricas, el obispo de Guadix-Baza por aquel entonces, Fray José Láynez, "mandó construir el altar mayor y un grandioso tabernáculo, que representaba el Carro de Ezequiel «con todas sus figuras», obras del escultor Cecilio López" (abuelo de José y Diego de Mora). Vid. Magaña Visbal, L. Baza Histórica (Tomo II). Granada 1978, p. 285.

⁴⁰ VILLALPANDO, BUAN BAUTISTA. Op. cit. (1596).

⁴¹ De hecho, algunas estampas como la de "El orden armónico del templo" se incorporaron ya al *Compendio de la segunda parte de los comentarios sobre el profeta Ezechiel*, que Villalpando presentó a Herrera y Felipe II para el Escorial en 1589.

Al respecto el cronista de la construcción del monasterio, P. José de Sigüenza, en su "Historia de la Orden de San Jerónimo" aseguraba que el tabernáculo «es el último fin para que se hizo toda esta casa, templo y retablo y todo cuanto aquí se ve», pues habría de custodiar a Dios mismo, en análoga forma a como los hacía Templo de Jerusalén antes de la Venida de Cristo. No en balde en cada una de las mínimas partículas de Hostia Consagrada está todo entero el Ser Infinito y este arcano de raíz salomónica es el que encierra el encadenamiento que se observa en la planta del complejo escurialense, "centro de sus centros", de mayor a menor, pero cada vez más grandioso. Como nos recuerda el P. Sigüenza: «Tesoro tan infinito, no es razón que esté ni con menor reverencia ni con menos guardas y custodias».



Reconstrucción de la planta del Templo de Salomón según Juan Bautista de Villalpando.

Obsérvese el concepto cuadrado y centralizado, que habría de servir la base al diseño del Monasterio de El Escorial, al igual que al de los pasos antequeranos.

También el camarín posterior del sagrario incluyó un programa de prefiguraciones eucarísticas diseñado por el humanista, hebraísta y cabalista Arias Montano, quien igualmente redactó la inscripción latina que el rey Felipe II hizo grabar tanto en el tabernáculo como en la

custodia que aquél cobijaba, ligando su nombre a una mención a Cristo sacada del fundamental texto bíblico prefigurativo, y uno de los de mayor influencia en el salomonismo, la ya mencionada Carta a los Hebreos: IESVCHRISTO SACERDOTI AC VICTIMÆ PHILIPPVS REX OPVS. 42 No en balde el monarca se inspiraría todo su reinado en la figura de Salomón, con el Escorial pretendió reconstruir su Templo, e incluso en 1559 se hizo retratar caracterizado como tal por Lucas de Heere, en un lienzo que se conserva en la Catedral de Gante. Tal fue la identificación, quizá propiciada por su título de Rey de Jerusalén, que se le llegó a denominar como "Salomón II".



Salomón y la reina de Saba, por Lucas de Heere. Catedral de Gante, 1559.

En este sentido, la base teológica de las andas puede percibirse igualmente en la reiterada Epístola de S. Pablo a los Hebreos, puesta en relación con el Santísimo Nombre de Jesús a través de los Salmos y otros textos neotestamentarios, resultando una combinación de las referencias bíblicas al Trono de Dios en la Gloria, el Arca de la Alianza, el Tabernáculo del Éxodo y el Sanctasanctórum del Templo de Salomón. Todo ello a la luz de la característica representación barroca de los coros angélicos⁴³, los cuales llegaron a resultar imprescindibles para la glorificación

⁴² ESPINOSA (MARTÍNEZ), JOSÉ DE, más conocido como Fray José de Sigüenza. Madrid 1595-1605.

⁴³ En esta época barroca la representación angélica como motivo artístico experimentó un gran impulso, a la par que el propio culto a los ángeles. Al socaire de la popularidad de tal devoción recobran actualidad obras como la *De Cœlesti Hierarchia* del teólogo bizantino del siglo V Dionisio "el Pseudo Areopagita", las *Cuarenta homilías sobre los Evangelios* de San Gregorio Magno, o el capítulo dedicado a los ángeles en su *Suma Teológica* por Sto. Tomás de Aquino, a quien precisamente se le otorga tradicionalmente el título de "Doctor Angélico", instituyendo sus devotos la llamada "Milicia Angélica", e incluso en ciertas ocasiones se le llega a representar alado, como si de un ser glorioso se tratase, y posado sobre el Templo de Salomón. También se editan obras nuevas al respecto, como el tratado *De Angelis* (1620) del *Doctor Eximius*, el teólogo, filósofo y jurista Francisco Suárez, jesuita granadino. Para el Pseudo Dionisio los

de los personajes sagrados en cualquier género de soporte artístico. Las tipologías iconográficas se recogen en los tratados artísticos de la época, como los de Vicente Carducho o Francisco Pacheco⁴⁴, y ya con anterioridad las podemos ver asiduamente utilizadas en Antequera, entre otros, por el pintor Antonio Mohedano.



Francesco Botticini, La Asunción de la Virgen (1475-1476), detalle. National Gallery de Londres. Se pueden apreciar las tres grandes jerarquías angélicas constituidas por grupos de tres coros cada una, rodeando a Jesucristo y a la Virgen María.

En efecto, la Epístola, fuente teológica esencial de la hamartiología y la soteriología, 45 nos presenta a Jesús como superior de los ángeles, en virtud de su Santísimo Nombre, sentado junto a Dios Padre en el Trono de la Gloria (Hebreos 1:1-14¹), como Dios hecho hombre y Sumo y Eterno Sacerdote, que se ofrece a sí mismo como Víctima propiciatoria para la remisión de los pecados del género humano, mediante la Nueva Alianza profetizada por Jeremías. Mas ello bajo la premisa de los sacrificios realizados en el exterior del Templo, en cuyo Sanctasanctórum sólo puede entrar el Sumo Sacerdote una vez al año para expiar los pecados del pueblo vertiendo la sangre de las oblaciones sobre el Arca de la Alianza, único momento en que el oficiante podía invocar a Dios pronunciando su Santo Nombre, Yahvé -יהוה-, (Hebreos 9: 1-10¹¹), si bien Cristo realiza, según Pablo, la inmolación de una sola vez mediante su muerte en la Tierra, y su Sanctasanctórum es el mismo

nueve coros de ángeles se clasifican en tres jerarquías o tríadas compuesta cada una ellas de tres órdenes o coros; una primera tríada (consejeros) integrada por serafines, querubines y tronos, que son los que contemplan más de cerca la beatitud de la divinidad, y lo asisten directamente; la segunda (gobernadores) de potestades, dominaciones y virtudes, gobiernan los astros celestes y los elementos de la naturaleza; y la última (ministros) de principados, arcángeles y ángeles, encargados de proteger la humanidad y de ser intermediarios entre Dios y los hombres. Por su parte, según Dionisio, los serafines dispondrían de tres pares de alas rojas como de fuego, los querubines de dos pares azules y los tronos como ruedas ígneas cubiertas de ojos, alas multicolores y cabezas nimbadas.

44 Sin embargo, la iconografía angélica en el Barroco sería algo distinta: tanto Vicente Carducho en sus "Diálogos de la Pintura" de 1633 como Francisco Pacheco en su "Arte de la Pintura" de 1649 recomiendan la representación infantil de los ángeles como alegoría a su pureza. Carducho considera que habrán de serlo "...los serafines solo con rostros de niños..." y según Pacheco "Puédese usar también de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad, de brazos y pechos desnudos en los ángeles", precisando que "...los querubines del Arca eran también niños y rostros de niños deben pintar en los serafines...". Los mismos no hacen sino recoger convenciones artísticas surgidas en el Renacimiento, consolidadas en el primer Barroco italiano, y ya presentes en artistas anteriores como Mohedano, quizá por mor de la cualificada influencia del círculo humanista hispalense, miembros destacados del cual fueron, entre otros, el canónigo Francisco Pacheco o Arias Montano, ya mencionados.

45 Estudios doctrinales del pecado y la salvación, respectivamente, y que, como ya apuntamos, resultaban objeto fundamental de análisis en la Teología de la época, al incidir en el núcleo esencial de la disputa dogmática protestante y contrarreformista, la cual se centraba en el alcance de la predestinación y el libre albedrío, así como en la justificación de la salvación por la fe.

Cielo, al que asciende tras expiar con su propia sangre los pecados de todo el pueblo de Dios (Hebreos 10:10-20^{III}), estableciendo una Alianza nueva y eterna (Hebreos 8:6-13^{IV}).



La visión de Ezequiel según la Biblia de Nuremberg de 1702.

En consecuencia, la imagen del Nazareno se sitúa, a manera de *shejiná* o Teofanía, sobre un pedestal de bronce, plata y madera dorada⁴⁶, a la vez Trono Divino y Arca de la Alianza, ya que en la tradición veterotestamentaria se considera al Arca como el Trono de Dios en la Tierra, el signo de su presencia en el Templo, pues las alas de los querubines extendidas sobre su tapa -el "propiciatorio"- conformaban el sitial divino, mientras que la propia Arca era estrado de sus pies⁴⁷, y desde ella Dios transmitía su Palabra (Éxodo 25:10-22; 30:6; 30:36; 37:1-9; I Samuel 4:4; II Samuel 6:2; II Reyes19:15; I Crónicas 13:6; Isaías 37:16-17; Salmo 80:2; Jeremías 3:16-17; Levítico 16:2^V; Números 7:89^{VI}; Ezequiel 43:7^{VII}) en manifestación gloriosa sobre las Tablas de la Ley, la vara de Aarón y el vaso con el maná contenidos en ella, elementos que la teología cristiana identifica como simbólicos de la Santísima Trinidad, a la vez que como prefiguras que denotan dogmas tan tridentinos como la autoridad de la Iglesia para interpretar los Evangelios como nueva Ley de Cristo, la legitimación divina del Sacerdocio o el cáliz que contiene la sangre de Cristo, alimento eucarístico del alma de la grey que forma la Iglesia, el Cuerpo Místico de Cristo. Por ello el Arca se considera el cofre que custodia el *Misterium Fidei*.

⁴⁶ La peana que aún se conserva guarda indudables semejanzas con otras arcas de la época, como las de S. Eugenio y Sta. Leocadia de la Catedral de Toledo (1590-1593), la nonata del proyecto de altar-baldaquino de Sebastián de Herrera Barnuevo para la capilla de S. Isidro en Madrid (1659), la desaparecida arqueta eucarística de la Catedral de Valencia (1631) e incluso con la que sustenta la cruz del retablo marmóreo (1630) que da inicio al Viacrucis de la Cruz del Campo en la fachada de la sevillana Casa de Pilatos.

⁴⁷ SAN FRANCISCO DE SALES (1567-1622) en su obra "El Estandarte de la Stma.Cruz" describe el Arca de la Alianza como "Trono del mismo Dios" y "Peana de los pies de Dios".

Al tiempo, la pieza presenta dos cuerpos, el Arca propiamente dicha y su tapa⁴⁸, que, como propiciatorio, se identifica con el sacrificio de Cristo, pues una vez al año (el Día de la Expiación o *Yom Kipur*) el Sumo Sacerdote entraba en el Sanctasanctórum y esparcía la sangre del cordero sacrificado sobre el propiciatorio que tapaba el Arca, único momento en que se podía invocar a Dios pronunciando su Santo Nombre, Yahvé -יהוה- (Levítico 1:10-11 y 16:15; Eclesiástico 50:20; Hebreos 9:7), articulando el Tetragrámaton que llevaba inscrito en una diadema en su frente "קדש ליהוה" (Consagrado a Yahvé), pues en la lectura vocalizada de los textos sagrados se sustituía obligatoriamente el nombre propio de Dios por otras formas metafóricas como *Elohim, Adonay, Hashem, El-Olam, El-Shaddai*, etc (La Divinidad, Mi Señor, El Nombre, El Eterno, El Todopoderoso). Y es que el Teónimo en la Biblia, más que ser una mera denominación, indica la esencia y el ser mismo de Dios, y por tanto resulta digno del culto, reverencia y adoración propios del mismo Dios, es decir ha de ser objeto de Latría.



Detalle del proyecto de altar-baldaquino realizado por Sebastián de Herrera Barnuevo para la capilla de S. Isidro Labrador en Madrid (1659), con el arca conteniendo los restos del santo como soporte de una imagen del mismo.

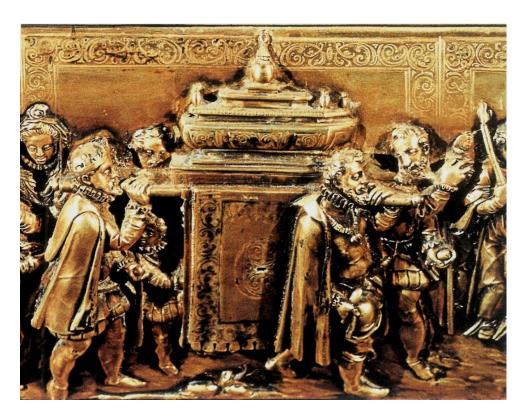
⁴⁸ Posiblemente la parte superior en origen estuviera sobredorada, pues según la Biblia estaba íntegramente realizada de oro "de martillo", en contraste con el resto del arca, que era de madera sobredorada. Precisamente en su reciente restauración en el IAPH se le devolvió el dorado a las tornapuntas superiores, al comprobarse que éste era su color original. Al respecto ha de precisarse que del contrato de dorado cabe deducir que la obra en origen iría sobredorada en su mayor parte y estofada en los escudos, debiendo haber sido reformada, como ya hemos apuntado, unos años después para ser forrada en plata, sin que se pueda discernir hasta qué punto alcanzaría la remodelación y si en alguna medida se llegó a afectar a alguno de los elementos alegóricos analizados.



Adoración del Arca de la Alianza. Sebastián de Herrera Barnuevo, Museo Nacional del Prado, ca. 1660.



Arca eucarística de la Catedral de Valencia (destruida), año 1631.



Detalle del arca-relicario de Santa Leocadia (1590-1593) de la Catedral de Toledo, representando al rey Felipe II portando sus restos.

Pues bien, como la Ley Divina, materializada en las tablas que estaban depositadas en el Arca, debajo del propiciatorio, reclamaba muerte por el pecado, era necesario que la sangre (señal de muerte) satisficiera las demandas de tal Ley; así, Cristo es la víctima del Sacrificio desde donde Dios es propicio -favorable- al pecador (Romanos 3:24-25), para redimir nuestros pecados con su sangre (1 Pedro 1:18-19), pues "sin derramamiento de sangre no se hace remisión" (Hebreos 9:11-28), es decir, no hay perdón de los pecados (Romanos 6:23). Se erige pues en el Rex Martyrum y el Agnus Dei, el Rey de los Mártires y el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo (Juan 1:29 y 1:36, I Pedro 1:19), como profetizó Isaías (Isaías 53:1-12), derramando su sangre sobre el Arca de la Alianza, la cual es el símbolo del perdón divino y, por ende, de la redención del género humano por Jesucristo (Apocalipsis 7:9-11 y 15-17^{VIII}).

Y es que el nombre de Jesús significa que el mismo Dios está presente en la Persona de su Hijo (Hechos 5, 41; Juan 7) hecho hombre para la Redención universal y definitiva de los pecados. Él es el Nombre divino del Mesías, el único que trae la Salvación (Juan 3:18; Hechos 2:21) y de ahora en adelante puede ser invocado por todos porque se ha unido a todos los hombres a través de la Encarnación (Romanos 10:6-13) de tal forma que "no hay bajo el cielo otro nombre dado a los hombres por el que podamos alcanzar la salvación" (Hechos 4:12 y 9:14; Santiago 2:7; Timoteo 1:15-17).

Efectivamente, el nombre de Jesús es un nombre impuesto por el mismo Dios: "He aquí que concebirás y darás a luz un hijo y le pondrás el nombre de Jesús" (Lucas 1:31); Dios escoge este nombre porque Jesús significa "Yahvé salva" o "El que salva con la fuerza de Yahvé" y esa es la misión que Cristo trajo al mundo: salvarnos, y como nos recordaba San Pablo, lo hizo muriendo en la cruz. Ya que "¿quién puede perdonar pecados, sino sólo Dios?" (Marcos 2:7), es Él quien, en Jesús, su Hijo eterno hecho hombre, "salvará a su pueblo de sus pecados".

Así pues, San José y la Virgen María, en el ejercicio de la costumbre judía y como padres, dan cumplimiento a la exhortación del Arcángel Gabriel, y disponen imponerle el nombre de Jesús en el acto de la Circuncisión, porque Él va a salvar a su pueblo de sus pecados (Mateo 1:21), es por ello que pasados ocho días del nacimiento tocaba circuncidar al niño, y en un derramamiento de sangre premonitorio -la "Primera Sangre de Nuestro Señor Jesucristo"- le pusieron por nombre Jesús (Lucas 2:21). Jesús es el mismísimo Yahvé, que se encarna en María la Virgen, que se hace hombre como nosotros y que nos pone en comunicación directa con la divinidad haciéndonos hijos a través de la Encarnación. En la imposición del Nombre de Jesús, Dios predestina y personifica, pues, todo el misterio de la Redención en favor de los hombres.

Pero en este trance de Salvación, Dios no se contenta con librar a Israel de "la casa de servidumbre" (Deuteronomio 5:6) haciendo salir a su pueblo de Egipto, Él lo pretende salvar además de sus pecados. Puesto que el pecado es siempre una ofensa hecha a Dios (Salmos 51:6), sólo Él es quien puede absolverlo (Salmo 51:12). Es por ello por lo que el pueblo de Israel, tomando cada vez más conciencia de la universalidad del pecado, ya no podrá buscar la salvación más que en la invocación del Nombre de Dios Redentor: "Ayúdanos, Dios salvador nuestro, por el honor de tu Nombre; líbranos y perdona nuestros pecados, a causa de tu Nombre." (Salmo 79:9).

Por lo tanto, en observancia de la Divina Providencia, Jesucristo se inmola durante la festividad judía de la Pascua, que precisamente conmemora la liberación del pueblo de Dios de su esclavitud en Egipto, y lo hace como Cordero Místico del sacrificio que se realiza durante dicha festividad religiosa (Éxodo 12:1-7), la cual tiene lugar en mes de Nisán, primero de la primavera, durante la luna llena de Parasceve, en la que acaeció su pasión y muerte, como signo precisamente de su naturaleza redentora y de liberación de la esclavitud del pecado.

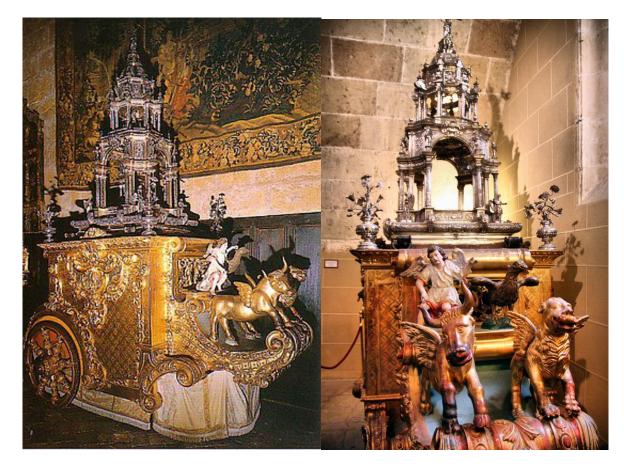
En consecuencia, con tal planteamiento cristológico, el trono se nos presenta rodeado por el coro de ocho serafines repujados en plata tachonando la peana, representados en su iconografía de aladas testas infantiles -si bien que con tres pares de alas⁴⁹-, en ademán de constante alabanza mientras entonan el trisagio del Sanctus (Isaías 6:1-7^{IX}). Coronan el conjunto cuatro querubines⁵⁰, como guardianes de la Gloria Divina (Génesis 3:24; I Samuel 4:4; II Samuel 6:2; II Reyes 19:15^X; I Crónicas 13:6; Isaías 37:16-17; Salmos 80:2 y 99:1; Mateo 25:3^{XI}), los dos que flanquean el Propiciatorio (Éxodo 25:18-22^{XII}; Números 7:89; I Reyes 6:23-28^{XIII}; Hebreos 9:2-5) se duplican para representar al propio tiempo los cuatro querubines⁵¹ que en forma de "seres vivientes" escoltan el Trono y el Cordero Divino según las visiones proféticas (Ezequiel 10:1–22^{XIV} y Apocalipsis 5:1-14^{XV}), aquí representados como inocentes infantes alados, a manera de renacentistas *putti* o amorcillos, que sujetan los extremos del cíngulo del Nazareno. A un nivel inferior, porta el pedestal el tercer

⁴⁹ No obstante, uno de los pares casi irreconocible, quizá deformados al sustituir unas posibles tallas originales en madera por su representación en aplicaciones de plata. Por otra parte, el serafín de la parte superior trasera hace tiempo que desapareció junto a su correspondiente cartela, probablemente a causa de la inveterada y ya suprimida costumbre de desmontar todos los años la plata que recubría la peana, y guardarla en cajas de caudales junto al resto de piezas argénteas de la cofradía. Al quedar el mismo oculto bajo la cola de la túnica caudal del Nazareno, dejó de montarse y se extraviaría. Tras el último pasado de la túnica, la cola quedó acortada, poniéndose de manifiesto la carencia de esos elementos decorativos, lo que se subsanó en parte con unas nuevas aplicaciones de plata labradas por el orfebre Fernando Marmolejo, si bien las mismas no han seguido el mismo patrón que las otras caras de la peana, por lo que se echa en falta el octavo serafín y su correspondiente cartela de talla.

⁵⁰ No se conservan las piezas originales, que ya a finales del XVII habían sido sustituidas por ángeles de plata, al menos dos de ellos (en alusión quizá a los dos serafines metálicos del Arca). Los actuales son obras de finales del s. XX del imaginero hispalense José Antonio Bravo.

⁵¹ Acaso en las cartelas situadas justamente detrás de los querubines, cuyas originales aplicaciones de plata desaparecieron tiempo ha, pudieran haber estado representados los referidos cuatro seres vivientes como cabezas aladas de toro, águila, león y ángel -el *Tetramorphos* que suele rodear el Pantocrátor en el arte medieval y que en esta época resulta habitual verlo representado en las mercabás o carros eucarísticos (Ezequiel 1:10 y Apocalipsis 4:7)-, completándose así el octeto del coro querúbico.

coro de la tríada de ángeles mayores, los *Ofanines* o *Tronos* (Ezequiel 1:10-28^{XVI}, Colosenses 1:16 o Apocalipsis 4:2-8^{XVII}), los cuales según la angeología hebrea⁵² resultan responsables de cargar el Trono de Dios por la Gloria celestial, y que se encuentran personificados en este caso por ángeles mancebos atlantes de alas multicolores, que, por los vestigios que aún presentan, originalmente podrían haber llevado la cabeza nimbada con la rueda del carro en llamas de la visión del Trono divino que tuvo Ezequiel.



Carroza del Corpus Christi de la Catedral de Segovia.

Podemos ver la custodia turriforme, simulando el Templo de Salomón, transportada sobre una Mercabá.

Por último, otros ángeles -acaso virtudes, arcángeles o principados- asían⁵³ un palio, cuyo

52 También en este sentido Dionisio "el Pseudo Areopagita", en su *De cœlesti hierarchia* y San Gregorio Magno en sus *Cuarenta homilías sobre los Evangelios*. Tanto en la Cábala judía como en el Corán (69,17) los ofanines portadores del Trono Divino son ocho, tal y como podemos observar en la peana. Los aquí tratados recuerdan en cierta medida, aunque en versión genuflexa, los ángeles atlantes que sostienen el Templo de Salomón en el monumento central la Capilla Sixtina o Sacramental de la Basílica de Sta. María la Mayor, obra de Bastiano Torrigiano en las postrimerías del quinientos (que también pueden observarse en la ya mencionada serie de grabados de G. Maggi editada en 1625. Vid. nota 8), o los que Narciso Tomé diseñara para dar soporte a la custodia toledana de la catedral primada a mediados del ochocientos.

53 Dionisio y San Gregorio Magno tan sólo divergen en que éste último coloca a las Virtudes en la tercera jerarquía, la terrena, en lugar de los Principados, como hace Dionisio. Quizá, siguiendo mejor al Santo Padre y Doctor de la Iglesia habría que decantase por pensar que los ángeles palieros pertenecieran al coro de las Virtudes, pues son los que aparecen también como tenentes en el grabado dieciochesco de la Virgen de la Soledad, en su tradicional iconografía de portadores de los atributos de la Pasión; y por otro lado tenemos noticias posteriores de que los arcángeles eran representados mediante niños vestidos con sus respectivos atributos. Del grabado de 1731 parece inferirse que ya para esa fecha no se usaban. En cualquier caso, pensamos que debieron de ser del tipo de los cuatro que en la actualidad descansan sobre los "brazos" del triunfo procesional de Ntra. Sra. de la Paz. Precisamente estos cuatro ejemplares no está claro si se trata de los cuatro "serafines" a que se refiere el contrato de talla del mismo, pues iconográfimente

"cielo" se encontraba adornado con estrellas, luceros y un sol⁵⁴, dentro del que campaba -a la manera del emblema difundido por S. Bernardino de Siena- el Monograma del Nombre de Jesús, en presumible alegoría, por una parte, a la Jerusalén Celestial⁵⁵, la bóveda celeste y a la segunda jerarquía angélica -que gobierna dicha bóveda-, mas también reiterando la naturaleza mesiánica y redentora del Santísimo Nombre (Salmos 8:1; 75:2 y 76:2, Juan 16:23, Romanos 10:13 y Hechos 3:6 y 4:8-12^{XVIII}), ya profetizada por Malaquías en su visión del *Sol lustitiæ* (Malaquías 3:20^{XIX}; Isaías 62:1-2 y Antífona de Adviento *O Oriens*). Todo lo cual ha de ser vinculado asimismo a la exaltación de Cristo a lo más alto de la Gloria como consecuencia de su Sacrificio y en razón a Su Santísimo Nombre (Filipenses 2:5-11^{XX}), a la representación de Cristo Salvador como un sol naciente, identificándolo así como el *Verus Sol Invictus et Sol Salutis*⁵⁶, pues la Resurrección de Cristo -y su Parusía- suponen su triunfo sobre la muerte y el pecado, -Sol Invictus- y la culminación de su misión redentora nos trae la definitiva Salvación -*Sol Salutis*- (Salmos 19; 72:17; 75 y 112; Isaías 9:1-2, 30:26 y 60:1-2; Sabiduría 5:6; Lucas 1:77-79 y 2:32: Juan 1:5 y 1:9; Mateo 17:2^{XXI}; Apocalipsis 1:16-18^{XXII}; o Dionisio "el pseudo Areopagita" en *De divinis nominibus* -DDN, IV,6 en P.G. III 701 A, IV,1 en P.G. III 693 B-).

Y en dicha iconografía solar redentora redunda también la decoración de talla del ornamento, pues se lleva a cabo a base de girasoles y heliotropos, simbología cristiana alusiva al Sol heredada del mito de Helios y Clitia, y de hojas de acanto que representan el dolor y la penitencia que conducen a la Salvación, con un origen iconográfico igualmente clásico, pues se pensaba que el acanto florecía sobre la tumba de los héroes y mártires.

Sin olvidar al ya mencionado Salmo 99^{XXIII}, el cual resume la conexión del conjunto del programa iconológico con la advocación de la imagen, el Dulce Nombre de Jesús Nazareno: "1 ¡El Señor es Rey!, ¡que tiemblen todas las naciones! Está sentado en su trono, entre los querubines, ¡que se estremezca toda la tierra!, 2 El Señor se sienta con majestad en Sión⁵⁷, exaltado sobre todas las naciones del orbe, 3 que ellas alaben Tu Nombre grande y temible. ¡Tu Nombre es santo!", en relación con el 112: "1¡Aleluya! Alabad, siervos del Señor, alabad el Nombre del Señor. 2 Bendito sea el Nombre del Señor, ahora y por siempre: 3 desde la salida del sol hasta su ocaso, alabado sea el Nombre del Señor. 4 El Señor se eleva sobre todos los pueblos, su gloria sobre los cielos. 5 ¿Quién como el Señor, nuestro Dios, que se sienta en su trono en las alturas 6 y se humilla para mirar el cielo y la tierra?"; y las preces del rey David recogidas en el Salmo 72^{XXIV}, en las cuales, tras recordar a Salomón, se invocan los facultades taumatúrgicas del Santísimo Nombre para alcanzar la Salvación, relacionándolo con la Preciosísima Sangre y el Sol; visión en la que redunda la descripción evangélica de la Parusía: "Y cuando el Hijo del Hombre venga en su Gloria y todos los santos ángeles con él, entonces se sentará en el trono de su gloria" (Mateo 25:31).

Por otra parte, el palio de cajón, que cerraba el conjunto con velos -a modo de baldaquín-,

responderían mejor a tal denominación las infantiles testas aladas que aparecen en la parte superior. De referirse a estos últimos, dichos ángeles mancebos quizá originalmente pudieran haber tenido, de entre los 24 ángeles que se recogen en el documento, también la función de sujetar fingidamente su palio. No obstante, ha de advertirse que, de los cuatro, dos cabe atribuirlos a Antonio del Castillo, y los otros dos, aunque responden al mismo esquema, parecen de mano distinta, algo más primitivos y parecidos a los que portan la peana del Nazareno, lo que nos lleva a contemplar la posibilidad de que, en algún momento, ante la progresiva pérdida o deterioro de algunas de dichas piezas accesorias, se pudiera haber acudido a los ángeles tallados originalmente para las andas cristíferas.

⁵⁴ Vide la transcripción objeto de la nota 25.

⁵⁵ LABRADOR GONZÁLEZ, I. M.Y MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M., "Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz", en Laboratorio de Arte, 17 (2004), pp. 73-92.

⁵⁶ En época romana el apelativo de Sol Invictus era otorgado a Mitra, y el de Sol Salutis a Apolo.

⁵⁷ El Monte Sión (en hebreo: הר צִיּיוֹן transliterado *Har Tziyyon*) es el nombre de una colina de Jerusalén a las afueras de la Ciudad Vieja. El término Sión se convirtió desde tiempos antiguos en una sinécdoque referida a la ciudad entera de Jerusalén, e incluso a la Tierra de Israel. En dicho lugar se encuentra el Cenáculo en el que, según la tradición, se celebró la Última Cena.

el pebetero de incienso -evidente referencia al que se encontraba justo delante del Sanctasanctórum58, al igual que del trono de Dios (Apocalipsis 8:3)- y las lámparas de aceite59 que lo iluminaban⁶⁰ enlazan, como ya apuntamos, con la idea de realeza y del Tabernáculo itinerante que custodiaba el Arca durante la travesía de desierto (Éxodo 25-31) y el Sanctasanctórum del Templo de Jerusalén (Éxodo 26:31-37^{XXV}). Los referidos velos⁶¹ quedarán rasgados al expirar Jesús (Mateo 27:50-54XXVI y Apocalipsis 11:15-19XXVII), simbolizando la rescisión de la vieja Alianza del Antiguo Testamento, y la entrada en vigor de la del Nuevo Testamento (Jeremías 31:31-33XXVIII, Plegaria eucarística del "Canon Romano" Mateo 26:27-28; Marcos 14:23-24, Lucas 22:19-20 XXX y I Corintios 11:23-25), pues a partir de la consumación por Jesucristo de su obra redentora a través de su muerte en la cruz, todo el pueblo de Dios, no sólo el Sumo Sacerdote, puede acceder al Sanctasanctórum celestial e invocar el Nombre divino de Jesús para alcanzar la Salvación (Efesios 2:11-14), sin que sea preciso ningún sacrificio de sangre, más allá de la derramada por el propio Cristo. Y es que Cristo se instituye en la nueva Escalera de Jacob, sobre el cual los ángeles ascienden y descienden del Cielo (Juan 1:51) y su divino Nombre es el único que trae la Redención (Juan 3:18; Hechos 2:21) y de ahora en adelante puede ser pronunciado por todos, porque se ha unido a la humanidad por la Encarnación (Romanos 10:6-13) de tal forma que "no hay bajo el cielo otro nombre dado a los hombres por el que nosotros podamos salvarnos" (Hechos 4:12; 9:14; Santiago 2:7).

El simbolismo redentor se complementa con el bordado de un gran vítor en los faldones del paso, como representación de la cruz triunfante sobre el mundo⁶², en su sentido pecaminoso de mundanidad, y la presencia de un farol de gran tamaño mencionado en las actas bajo el nombre de "el castillo⁶³ de Maus" (sic, por Emaús), que vendría a representar el pasaje de "Los Discípulos de Emaus" (Lucas 24:13-35), en el que Cristo resucitado se revela a algunos de sus discípulos en esa

58 En el mismo todos los amaneceres y anocheceres los sacerdotes realizaban una ofrenda de incienso, trance en el que el arcángel Gabriel sorprendió a Zacarías para anunciarle el nacimiento de su hijo Juan el Bautista (Lucas 1:5-25), haciéndole saber que el ruego de salvación que realizaba con su ofrenda había sido escuchado por Dios, pues el humo del incienso era la oración de los que esperaban la llegada del Mesías. Dicho pasaje evangélico tradicionalmente se tiene como el acto divino que da comienzo a la obra de la Redención.

59 Posiblemente siete velones o capuchinas representando los siete espíritus de Dios (Isaías 11:2 y Apocalipsis 1:12-13; 2:2; 4:5 y 5:6), que arden como lámparas delante de su trono, o, lo que es lo mismo, como la *menorá* delante del Arca.

60 Se ha que tener en cuenta que en esta época la procesión se iniciaba en la madrugada, teniéndose noticia de varios requerimientos por parte del Obispo reprobando que la salida se realizara antes del alba. En este sentido, consta que sobre las andas se disponían candeleros y blandones de plata, y que la cofradía también poseía unos faroles de sobremesa labrados en el mismo metal, cuya función originaria bien pudo ser igualmente iluminar la imagen; en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga se conservan dos ejemplares de estos faroles. Por otra parte, la prohibición de encender velas a las imágenes entre el fin de los Oficios del Jueves Santo y la Vigilia Pascual solo afectaba -y teóricamente lo sigue haciendo- a las de la Virgen María y los Santos, que no a las de Cristo, no quedando claro que esta interdicción alcanzara a la iluminación con capuchinas o candiles, por lo que puede ser que en los pasos marianos se optara por faroles de aceite. Quizá a la observancia de estas restricciones, así como la de procesionar de noche, quepa atribuir que en nuestra ciudad no exista -salvo excepción singular que confirma la regla- costumbre de candelerías marianas, y ello a pesar de constatarse desde antiguo algunas procesiones de madrugada, no apareciendo los candelabros hasta bien avanzado el XIX, al atrasarse los horarios y tener que regresar a los templos ya de noche. En lo que al adorno floral se refiere, deben tenerse presentes las rúbricas aún vigentes que proscriben su uso en los altares durante toda la cuaresma y la Semana Santa, salvo la dominica *Laetare*, veto que comprende también las imágenes crísticas, por ello la presencia de flores naturales en los pasos resulta una moda relativamente reciente, ya que hasta finales del siglo XIX parece que sólo se hacía un uso puntual de flores de talco u orfebrería.

61 Es posible que se llevara a cabo alguna ceremonia de desvelamiento en cierto modo análoga a la que se realizaba con las cortinas de los estrados de las cámaras regias, a la manera de la *prokypsis* bizantina; relacionable también con el ritual litúrgico del rasgado del velo el Viernes Santo, tras el Sermón de las Siete Palabras, o en el Oficio de Tinieblas a la lectura del al versículo de la Pasión "Et velum Templi scissum est".

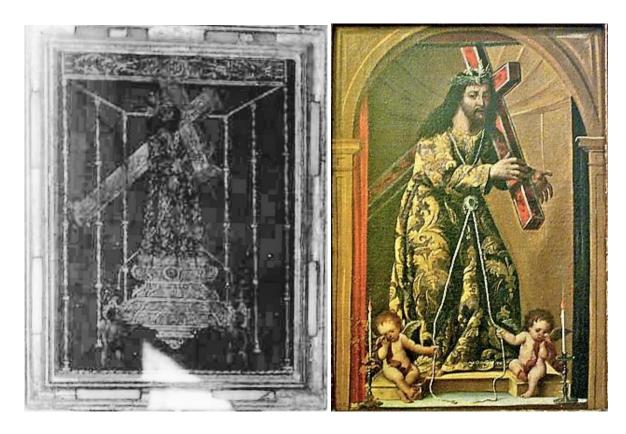
62 Una representación de un vítor parecido, bajo la leyenda "VICTORIA QVÆ VINCIT MVNDVM FIDES NOSTRA" (La victoria que vence sobre el mundo es nuestra fe, 1 Juan 5:4), se puede contemplar en un cuadro sobre el Sueño de José que conserva la cofradía.

63 Su denominación como "castillo" plausiblemente obedezca a que incluyera alguna representación del pasaje evangélico, o bien a que, dado su tamaño, hubiera de ser portado sobre ruedas, ya que dicha palabra en la época venía a designar las representaciones procesionales desplazadas sobre carros. En este sentido ha de relacionarse con la presencia en los inventarios de una imagen de Cristo Resucitado.

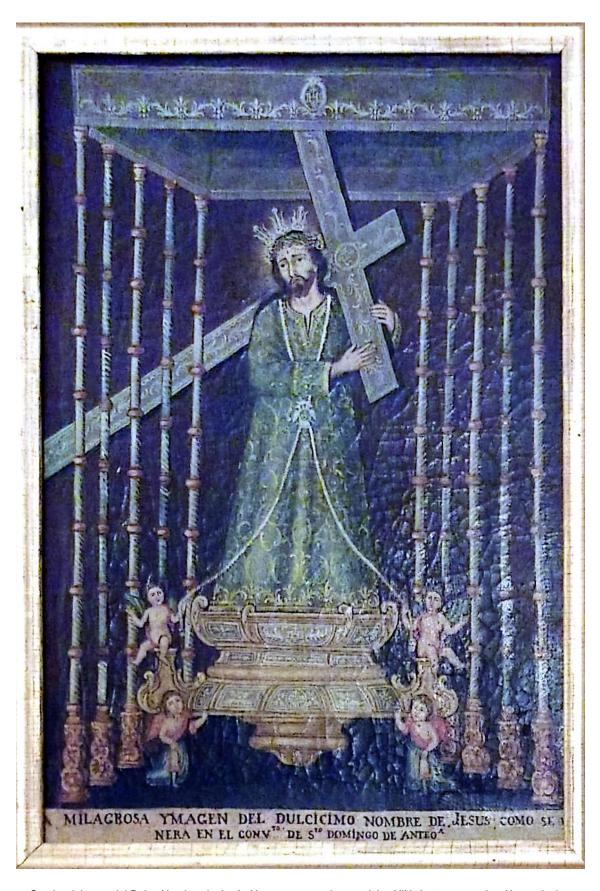
localidad de Tierra Santa, simbolizándose así la luz de la Revelación de Cristo, el Maestro-Profeta, que perfecciona la Redención mediante su Resurrección.

No en balde, conforme a la doctrina soteriológica, núcleo esencial, como dijimos, en la disputa teológica protestante y contrarreformista, el discurso icónico de los fundamentos cardinales de la cristología salvífica habría de implicar referencias alegóricas a los tres pilares básicos de la Redención, es decir, la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, mas también a sus prefiguraciones y precedentes (como los misterios de la Encarnación, la Circuncisión, la Transfiguración, etc.); así como a los consecuentes acontecimientos más relevantes, esto es, a su Ascención a la Gloria y a la Bajada del Espíritu Santo.

Si la alusión a la Gloria Divina, como hemos visto, ya la podemos apreciar en la configuración del propio paso, en que la imagen aparece rodeada de los coros celestiales, la segunda resultancia la podemos ver representada por los trece faroles -uno de ellos algo mayorque precedían las andas en presumible alegoría a las lenguas de fuego del Espíritu Santo posadas sobre los Apóstoles y la Virgen María en Pentecostés (Hechos 2:1-41).



Cuadros dieciochescos del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, para la devoción interna de los conventos antequeranos. El primero se encontraba en el Convento de la Victoria y el segundo se custodia en el de las Descalzas.



Cuadro del paso del Dulce Nombre de Jesús Nazareno a comienzos del s. XIX. Antequera, colección particular.

V.- El Cortejo.

En efecto, el complejo programa iconográfico ha de contextualizarse también dentro del dilatado y heterogéneo cortejo procesional que hacía estación en la Colegiata, en el cerro de la Cruz, y en diversas capillas callejeras⁶⁴, donde tenían lugar variadas ceremonias, representaciones y sermones. El mismo estaba compuesto a la cabecera por la comitiva presidencial que escoltaba el pendón o "guión" de la corporación, portado usualmente por el conde de Mollina, pues constituía tradicional privilegio reservado a la familia Chacón. En tanto que enseña corporativa de la Archicofradía que era, iba precedida como signo de dignidad por maceros⁶⁵ y reyes de armas ataviados los unos con capuces, chías y lobas caudales, y portando escudos y mazas de plata "cubiertas", es decir veladas en señal de duelo; trocadas en pértigas y túnicas guarnecidas de oro para el caso de los reyes de armas o pertigueros, portando al brazo el que se ubicaba en cabeza un escudo de plata con el lema "Qui sicut Iesus Nazarenus"-; igualmente iba flanqueada de un séguito de oficiales y autoridades con numerosos cetros. Le abrían paso dos luengas bocinas gemelas sobre ruedas, las trompetas apocalípticas con sordina (Josué 6:1-20 y Apocalipsis 8:6-21 y 11:15-19), cajas destempladas (tambores enlutados), el muñidor con la esquila ronca -una gran campanilla de plata dorada- y la "cruz guiona" 66 iluminada por ciriales igualmente de plata. La procesión incluía, incidiéndose así igualmente en otro de los puntos en disputa con el protestantismo, los acompañamientos de las andas del "Título" (Triunfo o Adoración del Monograma del Santísimo Nombre de Jesús), las de San Juan, María Magdalena, la Santa Mujer Verónica y la Madre de Dios de la Paz; así como el clero conventual, parroquial y colegial, con sus respectivas cruces alzadas y ciriales, además de los "castillos" o carros alegóricos 67.

64 De las dedicadas a la imagen de Jesús Nazareno, se conservan aún la del arco de la Calle Nueva y la tribuna adosada a la portada de la iglesia de Santiago, aunque en ésta última su cuadro original ha sido sustituido por un azulejo de la Virgen de los Dolores.

65 La figura del macero en la Edad Media se presenta como atributo de señorío o jurisdicción, trayendo origen en los *lictores* romanos, quienes, cargando sus *fasces*, precedían a los magistrados curules como distintivo alusivo a su *imperium*. El símbolo tiene su más remoto antecedente en la monarquía etrusca, en la que aludía a la posesión de mando sobre fuerza militar, y estaba conformado por un haz de varas rodeando un hacha y ceñido con una cinta de cuero rojo; las treinta varas, propias de la pena de flagelación, una por cada curia romana, simbolizan el Poder (la unión hace la fuerza) y el hacha, utilizada para ejecutar la pena de muerte, la Justicia. Su número variaba desde los dos lictores que acompañaban al edil curul, hasta los 24 del dictador. Con el tiempo la insignia fue evolucionando hasta asemejarse a la maza de armas, más identificable en el Medievo con una escolta militar, siendo portada por heraldos revestidos con su tabardo, con idéntico sentido al que ostentaba en Imperio Romano, y precediendo a reyes, cortes, concejos u otras corporaciones con jurisdicción propia. En esta "Cofradía de Abajo" está documentada su presencia acompañando el guión desde al menos comienzos del s. XVII, quizá más como atributo relativo a la realeza del Santo Monograma que figuraba en el mismo, que propiamente como privilegio corporativo, pues también iban precedidas por mazas las andas de Título, Jesús Nazareno y la Virgen de la Paz.

66 La función de insignia iniciadora del cortejo, tal y como consta a finales del XVI y comienzos del XVII, de esta cruz -que con bastante seguridad cabe pensar que se tratase de una cruz alzada con enagüilla-, algo avanzado el siglo parece que fue asumida por la propia bandera corporativa o "guión", al quedar ésta rematada por una cruz de plata, a modo de la litúrgica cruz alzada. No debe confundirse la "cruz guiona" con la actual "cruz de guía", pues ésta última en realidad no es más que la antigua "cruz de la toalla o sudario" reconvertida a su uso como hito que marca la cabeza de la procesión, moda difundida desde Sevilla en época relativamente reciente.

67 Según los inventarios, la Cofradía disponía al efecto de varias imágenes de Jesucristo: un Resucitado, Jesús de la Humildad -aún conservado- y otro para el Lavatorio de S. Pedro, los cuales, junto a actores o cantores convenientemente ataviados, probablemente formaran parte de las escenas de los carros o "castillos". Sin embargo, aunque sospechamos que éstos se integraban en esta misma comitiva, también pudieran salir en otra fecha cercana, no podemos aseverarlo. Para el setecientos sí tenemos datos más precisos de un carro de Ezequiel, que, como alegoría eucarística, se sacaba tanto el Domingo de Ramos como el Viernes Santo; en la primera jornada como representación de la entrada de Jesús en Jerusalén, y en la segunda como una gran apoteosis del Santísimo Nombre de Jesús. La mercabá con su tetramorfos soportaba una nave, la Navis Ecclesiæ, con un Cristo Triunfante, un Arca de la Alianza y un Santo Monograma de plata que, entre otros elementos, formaban parte de su emblemática (como dato ilustrativo cabe mencionar que sobre una nave sigue procesionando el Nazareno de Urda, en Toledo). Este simbolismo metafórico ya lo encontramos en las obras de en los primeros Padres de la Iglesia, como San Hipólito, San Jerónimo, San Abrosio (sermón 46) o San Agustín (sermón 75), y lo desarrolla Santo Tomás de Aquíno (Catena aurea, cap. 9); en España lo popularizarían Autos Sacramentales como los de Lope de Vega (v. g. El Viaje del Alma o El Triunfo de la Iglesia), pero su mayor difusión la propiciaría el grabado de Alardo de Popma contenido en la famosa obra de fraile mercedario Melchor Prieto Psalmodia Eucharistica (Madrid 1622).

Pero, en lo que aquí más nos interesa, el complejo iconológico del paso de Jesús Nazareno se completaba con el simbólico cortejo que escoltaba sus andas y complementaba el discurso icónico de las mismas. La imagen iba precedida de una multitudinaria cohorte de hermanos que, por centenares, sostenían hachas -en muchos casos cirios entorchados con múltiples cabos y varias arrobas de peso- formando "números de cera". Dichos "números" constituían unas asociaciones con cierta autonomía, cuya misión última era la de proveerse de cera con que iluminar la imagen en su procesión de la madrugada del Viernes Santo, componiendo diversos tramos en la misma. Entre ellos destaca el denominado de "Los setenta y dos discípulos de Cristo", formado por un grupo de hermanos, fijados obligatoriamente en dicha suma. La misma no es casual o caprichosa, sino que resulta un número de significativa trascendencia mística, por ejemplo en el mismo cifra la Biblia los iniciales seguidores de Cristo (Lucas 10,1-17), y también en tal guarismo cuantifica la tradición rabínica los Nombres de Dios⁶⁸.

Para darnos una idea de la magnitud del cortejo, cabe mencionar que en el reiterado libro de actas, al año 1655, figura esta curiosa nota:

"Siendo mayordomos de esta Cofradia año de mill y seyssientos sinqta y sinco antonio belo de arebalo escribano publico y Ju[an] ruiz tirado de godoy salieron de cofradía en el biernes por la mañana en numeros y en la demas zera que se echo en la [dicha] seyssientas arrobas antes mas que menos y por verdad lo escribi en este libro para memoria y lo firme".

Repárese en que hablaríamos del ingente volumen de casi siete toneladas de cera. Por su parte, al año 1661, se hace constar que la imagen de Jesús Nazareno fue acompañada por 470 "luces de cera blanca" y la de la Virgen Santísima por 245 "de cera amarilla"⁶⁹.

⁶⁸ Amén de ello, desde el punto de vista exegético tal designio goza también de otras implicaciones teológicas, pues representa número de las naciones gentiles, generadas a partir de los tres hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet que repueblan la tierra después del diluvio universal, según se refleja en el Libro del Génesis (Génesis 10,1-32), en el que se citan los nombres de cada uno de esos setenta y dos repobladores de la tierra, indicando tal prefiguración que, al fijar en tal número sus discípulos, nuestro Redentor trae la Salvación a todo el género humano, no sólo a las Doce Tribus de Israel. Igualmente, setenta y dos eran los miembros del sanedrín, en recuerdo de los setenta ancianos que Moisés nombra más él mismo y Aarón (Números 11,16); y finalmente, según la cábala, a este mismo número ascenderían los Nombres de Dios, así como los ángeles del cortejo que rodea su trono en la Gloria, ocho por cada uno de los nueve coros, como ya se ha apuntado. Dichos ángeles de la *Shemhamphorash* podemos contemplarlos, por ejemplo, asociados al árbol de la vida en la Capilla Sixtina del vaticano, en tres series de 24, una por cada jerarquía o triada, y se recogen reiteradamente en la cosmología de las obras de los cabalistas cristianos renacentistas, como Johannes Reuchlin, Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim o Atanasio Kircher.

⁶⁹ En acta del Domingo de Ramos de 1668 se acusa recibo de proveído del Obispo de Málaga ordenando que no se saquen más de cien luces delante de las insignias de Jesús Nazareno y de su Madre, ni más de cincuenta en las demás. A partir de dicha limitación episcopal, si bien es cierto que no parece que fuera respetada de buena gana ni en su integridad, sí da la impresión que implicó cierta disminución del número de cirios, que se trató de soslayar, dentro de su particular pugna con la "Cofradía de Arriba", con un paralelo aumento del tamaño de las hachas, así como con la reorientación del destino de buena parte de los gastos de la cofradía desde el alarde de acompañamiento de cera hacia la ostentación de plata en el cuerpo procesional.

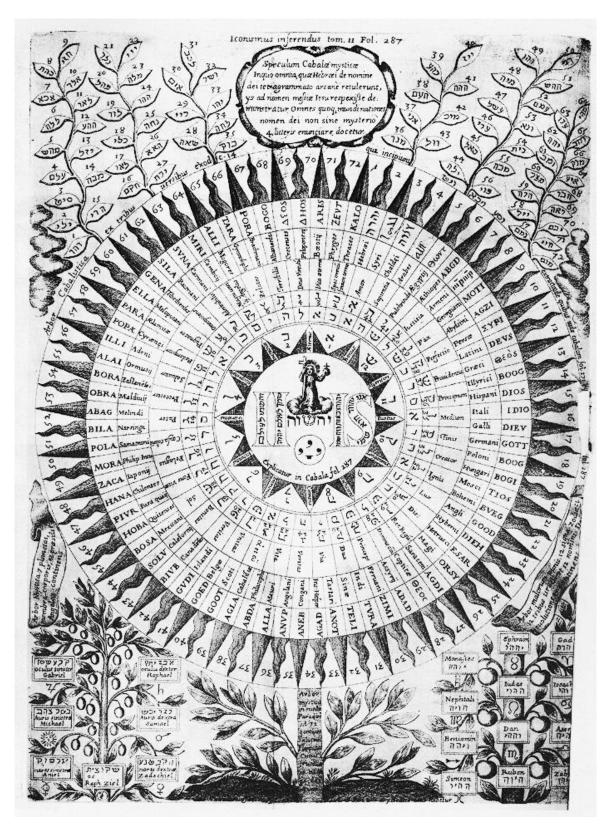


Diagrama de los 72 Nombres de Dios y los 72 ángeles de la *Shemhamphorash*, alrededor del Monograma del Nombre de Jesús y sobre el Árbol de la Vida. *Oedipus Aegyptíacus* (1652-1654), obra del cabalista jesuita P. Atanasio Kircher.

Se unían a los hermanos de luz decenas de tarjeteros revestidos con túnicas y capuces⁷⁰ guarnecidos de oro y plata, portando estandartes, gallardetes, banderas y tarjas con citas, emblemas o escenas bíblicas prefigurativas o pasionistas; así como pajes y lacayos cuadatorios (en el caso de los infantes los populares "rodrigones", que perdurarían hasta el s. XX), sujetando las prolongadas y lujosas colas de sus amos y ataviados con aparatosas libreas. Los números de cera se identificaban mediante sus estandartes particulares, cada cual con un motivo y leyenda privativo, y que eran escoltados por cetros; inicialmente bordados en oro fueron progresivamente siendo sustituidos por otros de plata de "martillo" (repujada), salvo uno denominado "estandarte de la bula", cuyo nombre probablemente obedeciera a servir para la ostensión de las Letras Patentes de agregación a la Archicofradía Pontificia del Santísimo Nombre de Jesús o a la Basílica de S. Juan de Letrán.



Penitentes y tarjetero de Abajo a comienzos del s. XX.

⁷⁰ Según el diccionario de la RAE: "Vestidura larga y holgada, con capucha y una cola, que se ponía encima de la ropa y se usaba en los lutos". Ha de tenerse presente que por Real Provisión de 4 de julio de 1672, dirigida al Obispado de Málaga, el rey Carlos II prohibió en la Diócesis llevar la cara cubierta durante las procesiones, salvo los trompetas, los aspados y los disciplinantes, aunque fueran vestidos de nazarenos con cruces o portando los pasos; proscripción que fue prestamente secundada por el obispo Fr. Alonso de Sto. Tomás, incorporándola a sus Constituciones Sinodales, las cuales un año antes va habían condenado bajo pena de excomunión las procesiones nocturnas. Ello dio lugar a la adopción del popularmente llamado traje de "armadilla", derivado del medieval capuz de duelo, vestidura de luto confeccionada en lienzo, bayeta u holandilla de hilo teñidas de morado fúnebre, e integrado por túnica o loba cerrada, de tipo caudal o talar con cola, llevando el cuello cerrado con gola llana y la cabeza cubierta con capirote de manga, también denominado beca, compuesto por capilla roma sin rosca, unida a chía cayendo a la espalda. Tales interdicciones siguieron respetándose en nuestra ciudad hasta finales del s. XIX, incluso en la cofradía objeto de estudio hasta mediada la siguiente centuria en lo que al atavío respecta. Mas, a pesar del aparente acatamiento de las disposiciones reales y episcopales, ello no fue óbice para que proliferaran las ostentaciones de opulencia: sobre el pecho llevaban el monograma de Jesús bordado en oro o en una plancha de plata repujada -aún algunas familias antequeranas conservan ejemplares de estos escudos de plata, perviviendo su uso en versión reducida como placas-insignias propias de los oficiales-, las vestiduras cada vez se fueron confeccionando con tejidos más lujosos y se adornaban con encajes de concha o bordados, y cuando las restricciones alcanzaron a las desaforadas dimensiones de las hachas de cera, las bujías comenzaron a disponerse sobre portacirios de plata.





Armadillas de la Cofradía de Abajo a comienzos y mediados del s. XX.

También, ya terciado el cortejo, se procesionaba la "cruz de la toalla", es decir con un sudario pendiente de la misma adoptando la forma de la M del Nombre de María, añejo símbolo de la Pasión, Muerte y Resurreción del Señor, asimilado al "Arbol de la Vida" que en las viejas escrituras prefigura la Redención; y desfilaban diversas banderas representativas, ora recogidas por un cordón en señal de luto al igual que el pendón del guión, ora arrastrando por el suelo por la misma razón, como una negra de gran tamaño con una cruz roja, la "santa enseña", u otra con un águila -acaso un lábaro romano-. Igualmente nos encontramos con hasta dieciséis tarjas (cartelas sostenidas sobre astas) con los "pareceres" o "parecidos" -prefiguraciones probablemente- y doce con los "pasos de la pasión", es decir las estaciones del Viacrucis, pues tal era el número de ellas en aquel tiempo; a las que se añadía una insignia con la "sentencia" colgada igualmente sobre un asta ⁷¹.

Además, figuraban en el desfile campanilleros, cofrades dotados de cetros y bastones 72, y otros con máscaras representando los doce apóstoles amén de un considerable número de personajes bíblicos, seguramente con un sentido prefigurativo, como los doce niños que interpretaban a los hijos de Jacob, cada uno de ellos con su tarjeta de plata alusiva a la respectiva Tribu de Israel. Les seguía una escuadra armada 73 de ángeles y judíos -las huestes celestiales y la guardia levítica del templo- ataviada con calzas bordadas en seda, ropillas de terciopelo, petos,

⁷¹ La "santa enseña" o "santa seña" era una bandera negra cruzada por una cruz de gules que, al canto de la *Vexilla Regis*, se tremolaba y abatía sobre el altar y los canónigos durante los oficios en algunas iglesias mayores, simbolizando la *episkiasei*, la nube o sombra de la Encarnación y el Arca, y como lábaro de la sangre de Cristo triunfante sobre la muerte. Algunas de estas tarjas que pertenecieron a la cofradía se conservan hoy en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.

⁷² Los bastones en número de 24, quizá por los 24 ancianos coronados que en las visiones proféticas rodean el trono divino.

⁷³ De ahí derivaría por metonimia la utilización del término "armadilla" para el cortejo procesional sin los pasos, en el desfile que precede a la salida, así como para el propio hábito de los penitentes.

alabardas, alfanjes, corazas, morriones, borceguíes, etc -tanto unos como otros tocados con plumas de avestruz- y otros angelotes⁷⁴ con incensarios, además de la capilla musical de la Colegiata, ministriles y cantores entonando salmos.

Las andas iban precedidas por maceros⁷⁵ -con sus escudos y mazas de plata- como signo de realeza y soberanía (Daniel 7:13-14; Salmos 93^{XXXI} y 99; Mateo 25:34; Juan 18:37^{XXXII}; Timoteo 1:17; Apocalipsis 1:4-5, 1:13-16, 19:11-16 y 22:16); solemnidad realzada por el recubrimiento en plata y dorado de casi todo el conjunto.

La majestad de la imagen se reafirmaba con la túnica morada⁷⁶ confeccionada en ricas telas, terciopelos o brocados de seda, que sería en el setecientos bordada en oro⁷⁷. Esta lujosa y mayestática forma de ataviar la imagen del Nazareno se defendía ardorosamente ya en 1636, cuando el fasto del paso aún resultaba apenas incipiente en relación al que gozaría al final de la centuria, por el poeta y Lector de Teología Moral del convento dominico antequerano, sede de la cofradía, Fr. Tomás de Ledesma, en su opúsculo "Apología o Defensa de la Christiana, Santa y Loable Ceremonia de vestir a Christo nuestro bien con la Cruz a cuestas en la calle de la Amargura con túnicas ricas, de preciosas sedas, con sogas de hilos de oro, esmaltadas de diversa pedrería, como lo usan en nuestra España muchas Cofradías Santas. Contra los indiscretos, que con zelo poco prudente lo intentan estorvar"⁷⁸. En dicha obra se llega a describir las andas aquí tratadas en el siquiente modo:

"... las dos Imagenes de Christo Nazareno, que sacan dos insignes Cofradías en la Ciudad de Antequera, la una llamada de Iesus Nazareno, sita en el Convento del Señor Santo Domingo, y la otra intitulada de la Santa Crus en Ierusalen [...] porque no sé yo que desde donde sale el Sol hasta el Ocaso, aya Cofradias de Nazarenos mas insignes, ni mas ricas de cera, [...] y las dos Tunicas de Christo son preciossisimas de terciopelo morado carmesí, y las sogas son de hilo de oro finissimo adornadas de pedrería, y las potencias de plata con engazes de rubies y otras piedras, y los palios de terciopelo carmesí bordados ricamente, con las varas de plata, y las andas hechas un oro puro, y los mantos de las dos Imagenes de nuestra Señora de la Soledad son de terciopelo negro, con falda de diez varas, siendo las

74 Es posible que los ángeles armados representaran arcángeles o principados, y los turiferarios ángeles rasos, completando con estos órdenes de la tercera triada angélica la representación de los coros celestiales que rodean el Trono Divino.

75 Vid. nota 65.

76 El morado carmesí al que se refieren algunos textos, por una parte aúna las gamas cromáticas moradas y carmesíes de los ornamentos sagrados hebreos, como los velos del propio templo (capítulo 26 del Éxodo) o las vestiduras sacerdotales (el efod y el manto de oro, púrpura y carmesí del Sumo Sacerdote descritos en el capítulo 28), a la vez que morado asociado al luto y la penitencia, tanto en las leyes seculares como en las rúbricas de la liturgia cristiana, por otra, la púrpura propia de de las vestiduras imperiales y reales, y finalmente el carmesí como color heráldico de los reyes de Castilla. No en vano el morado resulta una combinación cromática del rojo de la sangre, color asociado al sacrificio y a los mártires, y del azul, símbolo de la divina sabiduría y de la salvación. Una nueva manifestación, pues, de la triple condición de Soberano, Profeta y Sacerdote-Victima de la naturaleza humana de Jesucristo, pero también de la sabiduría celestial hecha hombre, el cual se sacrifica por nosotros como víctima redentora. Por lo demás, desde antiguo el morado, el púrpura y el carmesí han resultado en la ciencia heráldica colores objeto de difícil diferenciación, confusión o directamente de identificación, incluso en el león rampante de nuestro escudo nacional, o en el renombrado "pendón morado de Castilla", en realidad carmesí. Ha de tenerse presente al respecto la manifiesta tendencia de los tintes naturales morados a tornar su color, con el tiempo y por los efectos de la luz solar, hacia tonos más anaranjados. Por otra parte, la tradición cristiana de forma inmemorial ha venido aceptando que era morada la Túnica Inconsútil de Cristo (considerada por tal carácter como símbolo de penitencia y de la unidad de la Iglesia). En este sentido, las reliquias que se conservan de la Túnica Sagrada, como la de Argenteuil o Tréveris, presentan un color pardo rojizo bastante próximo al carmesí, aunque posiblemente el mismo también obedezca al mencionado efecto del tiempo. Pues bien, de este color carmesí cárdeno son los restos del terciopelo dieciochesco original que aún conserva la imponente túnica de salida

77 Ya a mediados del seiscientos el Niño Perdido poseía una túnica de terciopelo adornada con bordados en oro en forma de plumas, que parecen conservarse, al menos en parte. No obstante, ha de advertirse que esta imagen del "Dulcísimo Nombre de Jesús contra los Juramentos" en la centuria estudiada no procesionaba en Semana Santa, sino el día primero de enero, Solemnidad de la Circuncisión, y cada segundo domingo de cada mes.

sayas de lo mismo, cuyos palios son de terciopelo negro bordados tambien ricamente. Llevan assi estas Imagenes de la Virgen como las de Christo nuestro bien, mucho adorno de velos finissimos, cercadas de candeleros de plata y blandones, con muchos olorosos pevetes, que cierto buelvo a dezir es admiración de quantos lo ven."

Habida cuenta la fervorosa defensa de tan suntuosa representación icónica, cabría incluso plantearse el alcance que pudiera haber tenido el docto criterio de dicho fraile sobre la concepción del complejo iconográfico analizado en este artículo, dado el inconcuso vínculo del teólogo dominico con la corporación, y por ende su indefectible influencia, así como a la vista de la coetaneidad del texto con la implantación de dicho programa.

Ítem más, aparte de la ya aludida cruz procesional de plata, se ha de hacer asimismo mención al ostentoso cordón de hilo de oro pendiente del cuello del Nazareno y ceñido con un escudo de plata, que destaca el fraile dominico y cuyos extremos sujetaban querubines del mismo metal. Varios de ellos formaban parte del ajuar de la imagen, pues si a comienzos de la centuria procesionaba con uno confeccionado en hilo de oro, en las postrimerías de la misma era de filigrana de plata, donado por Da Lucía del Pino, poseyendo también otro de cuentas de vidrio. Por su parte la imagen disponía de varios escudos con el monograma del Nombre de Jesús (IHS) que hacían las veces de broche o ceñidor del mismo, como remedo de la tablilla con la inscripción del crimen objeto de condena que se colgaba al cuello del reo y finalmente se fijaba al patíbulo o al stipes, y que en el caso de Jesucristo contenía la triple inscripción "Jesús Nazareno Rey de los Judíos" en hebreo, griego y latín, el denominado Titulus Crucis, que dio lugar al acrónimo INRI (Marcos 15:26; Lucas 23:38; Mateo 27:37 y Juan 19:19-20). También dichos escudos eran de plata, labrada o en filigrana, y en algunos casos dorados y adornados de pedrería, así por ejemplo consta la donación de uno de ellos por un tal Diego Morillo en el año 1641. También cabe relacionar estas placas con el pectoral o racional de orfebrería y doce gemas que, engarzado al Urim y Tumim, portaba el Sumo Sacerdote hebreo -y algunos prelados germánicos emulándolo- sujeto por "dos cadenas de oro puro, trenzadas a manera de cordones", como se describe en el capítulo 28 de ÉxodoXXXIII.

Igualmente argéntea era la corona de espinas usada para la estación penitencial, con una gran gema encastrada en una flor⁷⁹ sobre la frente, a semejanza de la que el Sumo Sacerdote, por expresa disposición divina, llevaba en la *Tzitz* (corona o diadema que servía de base al turbante o mitra) con la inscripción "קדש ליהוה" (es decir "Consagrado a Yahvé"), símbolo de consagración a Dios y de la asunción de los pecados de su pueblo durante el sacrificio, tal y como refiere el mencionado capítulo del Éxodo (28:36-38 y 39:30-31). Asimismo, hace referencia a la gema que lucía el rey David en el frontal de su corona (1 Crónicas 20:2), presea davídica que Dios hará florecer sobre uno de sus descendientes, "el Ungido" (Salmos 132:11-18); a la vez que evoca la corona de oro, gloria y honra que se atribuye a Cristo en las escrituras (Salmos 8:5-8 y 21:1-7, Hebreos 2:8-9, 1 Pedro 5:4 y Apocalipsis 14:14-20).

Así pues, con ello se recalca al misterio teológico por el cual Cristo, en su tríplice condición humana de Rey, Profeta y Víctima del Sacrificio, mediante su Pasión, Muerte y Resurrección, se erige en Rey del Universo, Redentor de la Humanidad y Sumo y Eterno Sacerdote de la Jerusalén Celestial.

⁷⁹ Ha de advertirse que lo que algunas versiones modernas de la Biblia traducen como lámina o diadema en la delantera del turbante, principalmente las protestantes, en las ediciones clásicas se describe como una flor, la cabalística "Flor de Salomón" o estrella de ocho puntas. La misma era interpretada como símbolo de la sabiduría divina y como puerta de comunicación con la humanidad, por la asociación que los Templarios realizaron del octógono a Salomón, en razón de la forma de la Cúpula de la Roca, la primera iglesia de la Orden del Temple en Jerusalén, edificio que, aunque ciertamente levantado sobre su antiguo solar, creían erróneamente resto del primitivo templo salomónico.

Por lo demás, la representación de la naturaleza divina de Cristo se realzaba mediante la glorificación que suponían la diadema en forma de ráfaga que rodeaba su cabeza y las tres potencias de la imagen, como alegoría del alma de Cristo, cuyas tres potencias humanas -memoria, entendimiento y voluntad- irradian de su gloriosa testa tornándose en los atributos divinos - omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia-. Todo ello nos habla de la unión hipostática de su dual naturaleza humana y divina, a la vez que redunda igualmente en su ya mentada triple condición, en su vertiente humana, de Rey, Profeta y Sacerdote-Víctima.

Cerraban el cortejo del paso, en su pos, los niños seises de la Real, Santa e Insigne Iglesia Colegial portando los instrumentos de la pasión, las *Arma Christi*, exhibidos a modo de trofeos o armas heráldicas conquistadas por Jesucristo frente a Satanás y la Muerte, y que permiten meditar sobre el sentido de la pasión; y, finalmente, un número de nazarenos, revestidos con túnicas talares, sogas al cuello ceñidas con placas de plata u hoja de Milán con el Santo Monograma, y cargando cruces al hombro.



Angelotes con los atributos de los arcángeles San Miguel y San Rafael. Antequera, inicios del siglo XX.

VI.- Su desvirtuación posterior.

El aspecto del conjunto no aparenta haber variado en demasía en el siglo XVIII, si bien progresivamente se fue prescindiendo de elementos alegóricos, de cuyo significado probablemente ya no restaba memoria; incluso del grabado de 1731 puede intuirse ya la pérdida de parte de ellos. Para finales del XIX, por influencia de modas foráneas, se termina retirando también el palio, al igual que sucedió en la misma época con otras imágenes crísticas antequeranas⁸⁰. Es entonces cuando se labra por el platero Francisco Durán una serie de apliques de plata que variaron la disposición del paso, aunque parece que a su fallecimiento la obra quedó inconclusa, al igual que la reforma del palio de la Virgen de la Paz, desconociéndose cuál sería el diseño de conjunto. Ya a comienzos del siglo XX se opta por subir la peana a mayor altura, acoplando otros apliques procedentes del paso del Niño Perdido y añadiendo varios candelabros decimonónicos.

De este modo se mantendría el paso hasta mediados del siglo pasado, en que se acomete la realización de un "tarimón" de madera dorada de mayor desarrollo ("canastilla" o "cajillo" en nomenclatura foránea) con cuatro faroles, utilizando en parte para la talla restos de algunos retablos de la ruinosa capilla del Dulce Nombre, bajo un diseño que resultaba más en consonancia con los gustos de la época, y más concretamente con modelos originados en talleres granadinos, reinterpretando los pasos sevillanos; si bien es cierto que se siguieron conservando las proporciones prácticamente cuadradas características del paso antequerano. No es hasta los años 80 que se alarga el mismo para despojarlo de esas proporciones y acercarlo a las implantadas en casi toda España a partir de patrones sevillanos.

No obstante, con ocasión de la reforma emprendida el año 2015, se pretende recuperar su eucarística, soteriológica y salomonista concepción original de alegoría celestial, salvífica y jerosolimitana.



El paso de Jesús Nazareno a finales del s. XIX, ya despojado de su palio.

⁸⁰ Hasta al menos la década de los años 20 del siglo XX seguía apareciendo en los inventarios. Actualmente tan sólo se conservan algunos nudos y basas, siendo posible que los bordados fueran reaprovechados para confeccionar otras prendas.



El mismo paso a mediados del siglo XX y a comienzos del XXI.

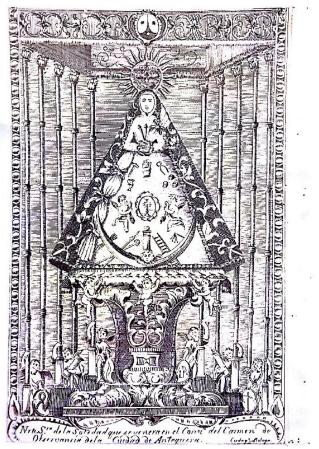


Proyecto de remodelación actualmente en ejecución, bajo diseño de Javier Sánchez de los Reyes.

VII.- El origen y desarrollo del modelo antequerano.

Como hemos visto, el origen del paso antequerano, en este tiempo de apogeo del Humanismo y el Tardoescolasticismo, cabe encontrarlo en una reafirmación eucarística y salvífica de la Pasión de Cristo, al albur de la influencia del salomonismo y la angeología, de raíz hebraica, hermética y cabalística, que subyacían en las publicaciones teológicas que proliferaban en el momento como consecuencia de la doctrina implantada por la Contrarreforma. Partiendo, pues, del concepto salomonista del ciborio o baldaquín dispuesto sobre el altar, éste, como trasunto de la tienda del Tabernáculo israelita, convierte el ámbito bajo el mismo en Sanctasanctórum, en cuyo interior se sitúa el sagrario -urna o tabernáculo-, como simulacro del Arca de la Alianza.

En este sentido, se puede comprobar cómo en algunos contratos de hechura de andas procesionales se usa el término "urna" para describir la peana en sí, no en balde se trata de un remedo de las urnas eucarísticas. Es el caso de las andas encargadas por la Cofradía de la Soledad al tallista Alonso de Salcedo en el año 1630⁸¹ y las realizadas por Antonio del Castillo para la Virgen de la Soledad en 1665⁸².



Grabado de las andas de Ntra. Sra. de la Soledad de Antequera, s. XVIII.

⁸¹ Los cuales "...conbinieron y conzertaron en esta manera que dicho alonsso de ssalzedo tomo por ssu quenta y cargo y sse obligo de [...] una **urna** con ssus andas barandillas y piramides a la traza y modelo questa pintada en un papel que rezibio [...] a de poner la madera y gerramientas y todo lo demas nezessario ezeto las baras del palio quesse las a de dar...". A.H.M.A., Fondo de Protocolos Notariales, escribano Gonzalo Fernández Alba, 13 de abril de 1630, leg. 2049, f. 176.

⁸² El mismo había "... de hacer unas andas para la madre de dios de la Soledad que an de tener quince angeles diez en las baras y dos delante para los peventeros y tres que han de reunir la **urna** con su bastidor y basas y herraje de tornos acabado todo en toda perfeccion (...)". Transcrito por José Escalante en "Fragmentos para una historia de Antequera" pp. 15-16. Repárese también en el detalle de que ya a mediados del XVII parece que estamos hablando de un palio con diez varales, tal y como podemos apreciar en un grabado dieciochesco del paso.

Tampoco es desdeñable apuntar como la arqueta eucarística de la Colegiata de S. Sebastián desde antiguo se viene usando como peana para la custodia del *Corpus Christi*. En este caso asistimos a una auténtica Teofanía del Cuerpo de Cristo, una *Cristofanía* sobre el sagrario, representando igualmente a Dios mismo de manifiesto sobre el Arca de la Alianza, y bajo un ciborio de plata alegórico al Tabernáculo y al Templo de Jerusalén. Como vemos, una reiteración más del concepto original del que parte el paso antequerano.

Análogo fenómeno es posible advertir por la época en Sevilla, donde, a lo que hoy se ha convertido en canastilla, en el seiscientos se llamaba "urna" ⁸³, circunstancia que pone asimismo de manifiesto su origen eucarístico. Por otra parte, ello no debe resultarnos extraño si tenemos en cuenta la costumbre por entonces imperante de disponer algunas tallas de la Virgen o Jesucristo sobre el sagrario o la urna de la reserva del monumento del Jueves Santo⁸⁴, incluso haciendo las mismas imágenes las veces de ostensorios ⁸⁵, práctica a la postre condenada por la Iglesia a mediados del XVII⁸⁶.

Sin embargo, aunque en la capital hispalense observamos a inicios dicha centuria algún ejemplo, como en la Hermandad del Silencio, que parecía encaminarse hacia un concepto iconológico semejante, adoptando un palio para el Nazareno, al que se dotó de un pedestal mixtilíneo para sostenerlo, a la postre las peanas serían descartadas y el palio incorporado a las andas quedaría reservado a las imágenes de la Virgen María. En el caso de los pasos de Cristo terminaría por prevalecer el concepto de representación escenográfica con varias figuras o "misterio", tomando como modelo la configuración de los "castillos", "rocas" o "carros" propios de otras fiestas religiosas como las del Corpus. En consecuencia, la urna se fue desarrollando horizontalmente, hasta ocupar toda la superficie de la mesa, convirtiéndose en canastilla, y posteriormente alargándose en sentido longitudinal, al impedir la anchura de la puerta de los templos que lo hiciera en el transversal, adquiriendo la planta rectangular que hoy podemos observar. Incluso en los pasos de Virgen⁸⁷ se advierte inicialmente ese fenómeno, en que la urna se convierte en una

83 En la capital hispalense se documentan en el s. XVII decenas de menciones del término "urna" para denominar lo que hoy en día allí se conoce como "canastilla"; vide Carrero Rodríguez, Juan, 1984 y Vega Santos, Jesús Manuel, 2010. Además de lo dicho, otras manifestaciones de las coincidencias del modelo común del que ambas ciudades parten y del que luego divergen, y que cabe mencionar, son que la imagen del Gran Poder seguía en 1618 siendo portado a hombros y con "horquetas", o que la del Nazareno del Silencio llegó algunos años a procesionar bajo palio, aunque no pueda aseverarse si fijo o de mano.

84 Pronto se fueron desarrollando también arquitecturas efímeras en su exorno, a semejanza de los túmulos funerarios, que, contraviniendo la norma general, incluían imágenes de alegorías, prefiguras bíblicas y personajes de la Pasión. Vid. LLEÓ CAÑAL, 2001, pp. 241-2.

85 Recuérdese, por ejemplo, el caso del Cristo Yacente de Gaspar Becerra, que se custodia en las Descalzas Reales de Madrid, y que aún hoy, por privilegio singular, sigue dando cobijo en su costado derecho a la Sagrada Forma durante Jueves y Viernes Santo, o la visible perforación en el pecho que, con la misma finalidad, presenta el Dulce Nombre de Jesús Nazareno de la cercana ciudad de Archidona.

86 Al respecto, las rúbricas del misal romano referentes a los oficios de Semana Santa cuando reprueban expresamente dicha práctica, que parece que estuvo harto extendida durante el s. XVI. Precisamente en 1662 se dispuso que no hubiera Cruz, reliquias de santos o imágenes, aunque representaran la Cena, la Pasión o el Sepulcro del Señor o la Virgen dolorosa, a no ser de ángeles en actitud de adorar, ni se adornara con copones, cálices y custodias, para no distraer las mentes de los fieles y apartarlos de la adoración; ni paños negros, pues no convienen al Sacramento que nos hace tangible la presencia del Señor Resucitado en medio de su pueblo, ni cubrir la urna con un velo blanco a modo de sudario, porque no se trata de representar a Cristo muerto, sino de erigirle un trono para que sea adorado y honrado. No obstante, dada su interpretación popular de sepulcro (al fin y al cabo, no es otra la etimología de la palabra latina monumentum), que en muchos casos llega a prevalecer sobre la eucarística y más propia de arca mosaica, la arqueta solía adoptar la forma de urna o relicario, pero opaco. Sacra Rituum Congregatio 21-I-1662, nº 1999. En: P. J. B. De Herdt: Sacrae Liturgiae praxis juxta Ritum Romanum, Tipográfica Herederos de Pauli Riera, Barcelona 1865, p. 141.

87 En las bambalinas del palio más antiguo que se conserva en Sevilla, el de la Virgen del Valle, que datan del s. XVII, todavía podemos apreciar como los motivos de los adornos son capullos abiertos y palmas, a semejanza de los que la Biblia menciona que decoraban los cortinajes del Templo de Jerusalén. Por su parte, los varales -de 1804- se adornan con motivos helicoidales y en la gloria del techo,

canastilla interior al palio, aunque más baja, dado el obstáculo en la elevación de la imagen que suponía éste, y también llegamos a encontrarnos varias figuras sobre aquélla, representando la "sacra conversación".

Por el contrario, en Antequera la evolución iría por otros derroteros, pues los pasos "de misterio" serían la excepción⁸⁸, optándose mayoritariamente por ensalzar el culto singular de la imagen pasionista, mediante el desarrollo vertical y centralizado del conjunto, sin abandonar la proporción cuadrada, conservando hasta el s. XXI los remanentes de su salomonismo, que podemos seguir apreciando incluso en detalles tan sutiles como los adornos helicoidales de los varales, versión simplificada de las columnas salomónicas.

Como vemos, a este tipo de peanas procesionales cristíferas se las llamaba con propiedad "tronos", pues, no en balde, venían a representar el Arca de la Alianza como trono o pedestal de Dios. Por otro lado, también podemos observar como en origen a las de las vírgenes se las solía denominar "triunfos", pues su procedencia y significado es diverso, ya que éstas traen causa en las glorificaciones de María llevadas a cabo en los monumentos inmaculistas llamados de dicho modo, tan relacionados con las verticales máquinas procesionales italianas o levantinas, y que igualmente poseen una base teológica de tipología eucarística y apocalíptica, la cual no es el caso desarrollar con profundidad ahora. Tan solo cabe apuntar que los mismos tienen como finalidad elevar la imagen mariana hacia el cielo⁸⁹, aludiendo a su Asunción, y a la aparición de la "Mujer Apocalíptica" 90 del Nuevo Testamento, usualmente sobre un "triunfo" o columna, a semejanza de la "venida" de la Virgen del Pilar. Por lo demás, estas andas marianas antequeranas igualmente adquieren un fuerte desarrollo vertical, cuasi turriforme, en razón de la consideración de la Virgen María como edificio de la Iglesia -la Turris Davidica y Turris Eburnea de la Letanía Lauretana-, como Templo de Salomón, representado en esta época bajo la forma de torre, lo que dio lugar a las custodias y monumentos eucarísticos turriformes, tal como el ya mencionado tabernáculo de la Colegiata, y como Escalera de Jacob de la Nueva Alianza, Mediadora por cuyos peldaños transitan los ángeles y son elevados los hombres, tal y como la describe San Bernardo⁹¹.

En este punto cabe considerar como en Antequera originalmente la nomenclatura de trono venía referida a la peana procesional, aunque últimamente por influencias malagueñas 92 se ha venido extendiendo la aplicación del término al conjunto formado por las parihuelas, la tarima, el trono propiamente dicho, y, en su caso, el palio; complejo para el que históricamente en nuestra ciudad se ha venido usando por sinécdoque la denominación de andas o, más tardíamente, la de paso. Si bien existe una sutil diferencia semántica entre ambos términos, pues el primero, en

realizado en 1808 aunque probablemente reutilizando un diseño bastante más antiguo, aparece sobre un cielo estrellado la paloma del Espíritu Santo con ráfagas solares y cabezas aladas de infantes formando un círculo, a manera de un coro de serafines; todo ello nos habla igualmente de la pervivencia de ciertos, aunque posiblemente inconscientes, vestigios salomonistas.

⁸⁸ Cierto es que en Antequera consta ya desde comienzos del s.XVII la existencia de pasos con múltiples imágenes representando escenas de la pasión, pero en la mayoría de los casos parecían tener en el cortejo una función secundaria a las imágenes titulares, cuyo carácter sagrado y devocional se potenciaba mediante el más solemne modelo vertical y centralizado; incluso sabemos que la cofradía "de Abajo" para estas representaciones escenográficas secundarias optaría por carros en lugar de pasos. Esta dicotomía entre titulares devocionales de la corporación, portados de manera solitaria, y misterios o "pasos" formados por varias figuras, con una función más pedagógica que cultual, la podemos seguir observando en algunas cofradías castellanas.

⁸⁹ Para el teólogo, filósofo escolástico y jurista jesuita español Francisco Suárez (1548-1617) la Virgen María es superior a los santos y a los ángeles, y por ello debe ser representada en un plano superior a los mismos.

⁹⁰ Vide Fernández Paradas Antonio R., "El universo artístico. Teoría y praxis del trono antequerano. Estética, diseño y definición de un discurso". En Antequera, su Semana Santa. Antequera 2015.

⁹¹ CLARAVAL, SAN BERNARDO DE (de Fontaine), Sermo ad Beatam Virginem 4, s. XII.

⁹² En Málaga, como vimos, hasta el siglo XX el paso procesional en la mayoría de los casos se limitaba prácticamente a la peana del altar, por lo que usar como referencia la peana/trono cuando se hablaba del conjunto de las andas resultaría poco menos que inevitable.

principio, no incluiría la imagen, y en segundo sí.

Es a partir de los primitivos triunfos procesionales antequeranos desde donde aparentemente vienen a derivarse los dos modelos principales desarrollados posteriormente: el triunfo piramidal y el de garganta (más modernamente denominado de carrete). El más logrado y fastuoso ejemplo de éste último sería precisamente el triunfo de la Virgen de la Paz, realizado en 1682 por el tallista y escultor Antonio del Castillo, y que puede entenderse inspirado en la forma de un gran cáliz⁹³, lo que cabría poner en relación con la representación de la "María Eucarística"⁹⁴, en consideración de la Virgen María como primigenio sagrario viviente del cuerpo y la sangre de Cristo durante la Expectación, que en la Pasión se convierte en cáliz de su sangre -la misma sangre redentora que figuradamente se derrama sobre el Arca- al recogerla sobre su cuerpo y el sudario⁹⁵ tras ser descendido de la cruz y quedar depositado en sus brazos.

De este modo, al tiempo, María se instituye en Corredentora, en la *Virgo Sacerdos*, la Sacerdotisa Mística de la Jerusalén Celestial, al ofrecer el fruto de su vientre como víctima propiciatoria del holocausto definitivo, compartiendo con su divino Hijo la condición dual de Sacerdote y Víctima, al ofrendar bajo la cruz, en la Jerusalén terrena, el cáliz de la "sangre de su sangre", sacrificio que ya presagió Ella misma en Jerusalén durante la Circuncisión y la Presentación de Jesús en el Templo⁹⁶. En consecuencia, la Virgen Santísima, como Madre de la Iglesia, se identifica con el Templo de Salomón y el Arca de la Nueva Alianza, o, lo que es lo mismo, se erige en Cáliz del Nuevo Testamento, pues si Dios Padre selló la Antigua Alianza con un arca, Jesucristo sella la Nueva Alianza con su sangre en un cáliz durante la última cena (Plegaria eucarística del "Canon romano" Mateo 26:27-28; Marcos 14:23-24, Lucas 22:20XXXV y I Corintios 11:25, pasaje prefigurado por el mismo Moisés en Éxodo 24:6-8), luego el Arca constituye la prefiguración del Cáliz.

-

⁹³ Dicho triunfo tiene patentes precedentes en las peanas de plata en forma de cáliz que se labraron en la primera mitad del s. XVII para las madrileñas vírgenes de Atocha -patrona de la Monarquía española- y Almudena -patrona de la villa-, ejemplares que posiblemente siguieran algún ignorado prototipo anterior, el cual habría de resultar muy a propósito para la moda cortesana de revestir las imágenes con amplias sayas y que sería reproducido en abundantes grabados y cuadros, difundiéndose así por todos los dominios españoles. Dicha tipología la vemos adoptada también en la peana argéntea de la Virgen de la Merced de Barcelona, realizada en 1689; e igualmente la más tardía y estereotipada peana de camarín de la famosa Soledad madrileña de la Victoria parece asumir este esquema, pero en ella la evolución barroca hace difícil identificar su simbolismo original, quizá ya incluso desconocido para su tracista. No resulta descartable que a esta tipología obedeciera ya la peana de madera dorada que se realizó para la Virgen de la Paz en 1640, según consta en el libro de actas de la cofradía, y que con el triunfo de 1682 se pretendiera lograr una versión mayor y más ostentosa del mismo patrón, en concordancia con un barroco más avanzado y con la propia evolución del paso antequerano.

⁹⁴ FERRER GARROFÉ, P. "Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas de la Capilla Sacramental de San Lorenzo de Sevilla", en Del libro de emblemas a la ciudad simbólica, vol. 1, Castellón 2000, p. 525. La citada comunicación se amplía en "El espacio sacralizado. La capilla Sacramental de la iglesia de San Lorenzo".

⁹⁵ Cabe poner este punto en relación con el clásico sudario decorado en oro que orla las sayas de las dolorosas antequeranas.

⁹⁶ María con la Circuncisión derrama por vez primera la Sangre de Cristo, que no deja de ser sangre de su sangre, y con la Presentación en el Templo ofrenda como víctima propiciatoria al Cordero Divino, fruto de su vientre; por tanto Ella misma se instituye simultáneamente en Sacerdotisa y Víctima, representándosela en esta época con el puñal del sacrificio clavado en su pecho -la espada que le traspasaría el alma según le profetizó el anciano Simeón (Lucas 2:33-35)- y con la primitiva cinta negra de la toca monjil, luego estola cortesana del traje de luto, transmutada en estola sacerdotal. No obstante, la representación hierática de la Virgen María, que ya es tradición fuera venerada por los santos padres en el Concilio de Nicea (325 d.C.), sufrió innumerables vicisitudes ya desde el s. XVII, cuando la Inquisición admitió su iconografía eucarística aunque tan solo en actitud oferente del cáliz, mas no consagrante, y en todo caso desprovista de vestiduras sacerdotales; más condescendiente fue Pío X al oficializar la devoción a la *Virgo Sacerdos*, otorgando indulgencias a la representación de María con vestiduras sagradas; sin embargo, en 1927 el Santo Oficio proscribiría definitivamente tal iconografía levítica. Vid. FERNÁNDEZ MERINO, E. 2012.





Iconos bizantinos de la "Theotokos de Nicea", conocida igualmente bajo el lema "Tu vientre se convierte en altar sagrado".



"Virgen Eucarística". Jean Auguste Dominique Ingres, 1854. Museo de Orsay, París.

En efecto, el Arca es tipo o sombra de la prefiguración de la Virgen María, pero la propia María se erige en arquetipo del cáliz, el cual es el antitipo de la prefiguración; es decir constituye el "Vaso espiritual, digno de honor y de insigne devoción", al que nos encomendamos en el Santo Rosario.



Emblema dieciochesco bajo el lema "Vas Spiritualæ Vas Honorabilæ".

En el Antiguo Testamento el Arca era la residencia y la gloria de Dios en la tierra; pero en el Nuevo Testamento el Arca ha desaparecido del Templo⁹⁷, y con la Encarnación, Dios fue a residir en María, consagrando su carne -cuerpo y sangre-, y María se transformó en su gloria, en el *Vas Spirituale* morada del Espíritu Santo, como le fue hecho saber en la Anunciación: "*El Espíritu Santo vendrá sobre ti y te cubrirá con su sombra*", y esa sombra era la *episkiasei*, la misma nube que había cubierto el Tabernáculo o "Tienda del Encuentro". Posteriormente el propio Cristo rubrica la Nueva Alianza vertiendo su sangre, como anunció en la Última Cena, en la cual instituye la Eucaristía consagrando el pan y el vino transubstanciados en su cuerpo y sangre; es por ello que cabe considerar el misterio hipostático de la Encarnación como prefigura de la misma Eucaristía. También el texto del Apocalipsis nos acerca a este misterio mariano: "*El templo de Dios fue abierto en el cielo, y el arca de su pacto se veía en el templo.*", después hubo rayos, voces, truenos, terremotos y fuerte granizada, y apareció la mujer, la figura apocalíptica que presta sus atributos a la representación de la Virgen María (corona de estrellas, media luna a sus pies, vestida de sol, etc)⁹⁸.

⁹⁷ Jeremías profetizó la Nueva Alianza en un tiempo en que el Arca del pacto ya no existiría, pero indicó que no se la echaría en falta y que no perjudicaría a los adoradores de Dios el no tenerla, pues 'llamarían a Jerusalén el trono del Señor" (Jeremías 3:16-17).

⁹⁸ Vide FERNÁNDEZ PARADAS ANTONIO R., op. cit. 2015.



Grabado de la Virgen de Atocha de Madrid y reproducción indiana de dicha imagen. Finales del s. XVII.



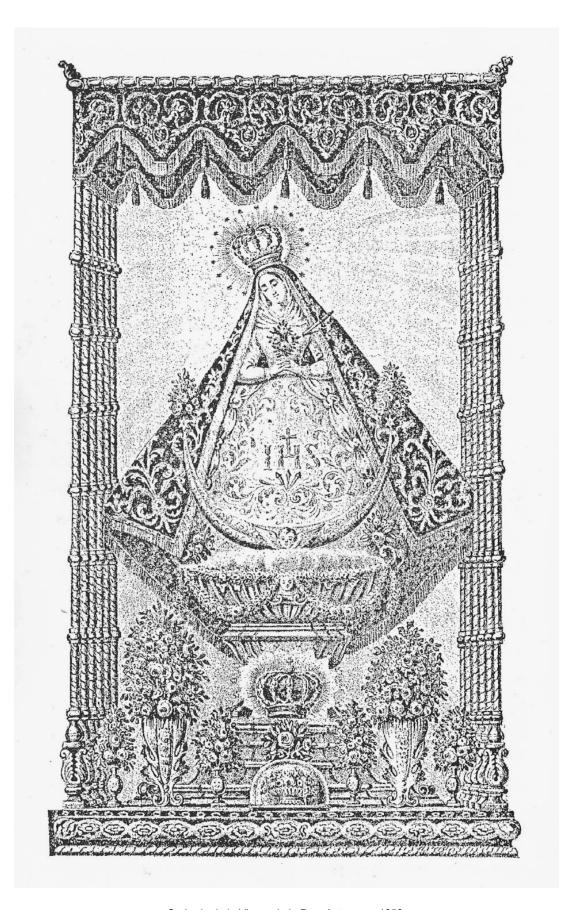
Vírgenes de la Merced, Patrona de Barcelona, y de San Juan de Lagos, México.

En cualquier caso, ambos tipos de pedestales, tronos crísticos y triunfos marianos, con el tiempo vendrían experimentando influencias cruzadas, evolucionando en diversas tipologías de peanas procesionales y de camarín. Así podemos clasificar como trono-arca, aparte del aquí estudiado, el del Nazareno de la Sangre (hoy en uso por la Virgen de la Veracruz), tanto más justificada la tipología a la vista de la advocación de la imagen para la que fue concebida; como trono/triunfo-orbe el del Niño Perdido; como triunfo-cáliz, aparte del ya mencionado de la Virgen de la Paz, cabría calificar el de los Dolores, el antiguo de la Virgen del Consuelo (hoy usado por la de Consolación y Esperanza), el procesional de la Virgen de los Remedios, el de la imagen de la misma advocación de Estepa, obra de la antequerana familia Primo, el de las coronaciones de camarín de la Virgen de la Salud de Santiago y de la de los Ángeles de S. Zoilo (hoy ocupado por la Veracruz) o el procesional de la Soledad de Miguel de Carvajal (de tales modelos derivaría la peana de garganta o carrete); como triunfo-pirámide el de la Virgen del Socorro; y como triunfo-urna, aunque parece mutilado en su base, el antiguo de la Soledad, de Antonio del Castillo, bastante en línea también con el del Cristo de las Penas del mismo templo; sin olvidar las coronaciones sobre triunfospilar o capitel de los camarines de las vírgenes del Rosario, Remedios, Carmen, etc; por su parte, el trono del Cristo atado a la columna podría ser una derivación mixta del triunfo-cáliz y capitel.

Así podríamos continuar clasificando otras peanas procesionales y de camarín antequeranas, pero, como vemos, conforme avanzamos en el tiempo las tipologías son cada vez más eclécticas y menos definidas.



Triunfo procesional de Ntra. Sra. De la Paz. Antonio del Castillo, 1682.



Grabado de la Virgen de la Paz. Antequera 1853.

VIII.- Epílogo.

A modo de conclusiones podemos decir que el paso antequerano posee en sus orígenes, y sigue conservando en gran parte, una simbología eucarística y soteriológica, con un profundo mensaje salvífico; concebido como pequeño templo centralizado a la manera del Tabernáculo mosaico y de la imaginaria planta del Templo de Salomón. Conceptos muy en línea con el Cristocentrismo renacentista, con el salomonismo humanista y tardoescolástico, y con la reafirmación de los postulados teológicos contrarreformistas.

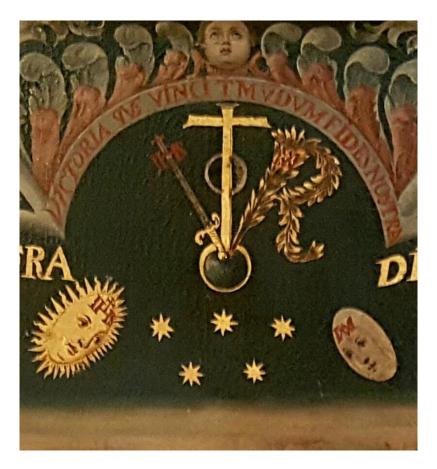
En efecto, las andas procesionales que en nuestra ciudad continúan conservando el antiguo modelo autóctono constituyen un santuario o martyrium, a la vez que una alegoría de la gloria celestial, presentando una simbología salomónica, en la forma en que fue adoptada en los monumentos eucarísticos. Estos pasos, en general, no suponen la representación de un pasaje o misterio de la Pasión, en el sentido escenográfico, sino que constituyen edículos, transportados a hombros de la misma manera que lo hacía el pueblo de Israel con el Arca de la Alianza; y en los cuales se custodian de forma solitaria las imágenes a modo de un tabernáculo o mishkán itinerante, adoptando ciertos elementos proféticos y apocalípticos. En el caso de los cristos, en origen en su interior se encontraba el Arca de la Alianza, como trono terrenal de la Gloria divina, sobre la cual tiene lugar la Teofanía del Rex Martyrum, Summus Pontifex y Agnus Dei, la manifestación de Dios hecho hombre, con un evidente mensaje redentor. Por su parte, en el caso de la Virgen María, la teofanía se produce asunta a la Gloria celestial, como aparición de la "María Eucarística", en tanto que "Templo del Espíritu Santo" y "Mujer Apocalíptica", esto es, como "Vaso espiritual, digno de honor y de insigne devoción" y "Reina en Casa de Oro" de la letanía lauretana. Vemos, pues, como en ambos casos se adoptan elementos iconográficos alegóricos a la unión hipostática de la Gloria del Verbo Divino y la humana condición regia, profética, levítica y martirial.

En nuestra ciudad, partiendo de elementos comunes, se genera una evolución en cierta medida autárquica y divergente con los modelos de otras ciudades cercanas⁹⁹. En el caso particular que estudiamos se añaden ciertos elementos iconológicos que hacen referencia al carácter salvífico del Nombre de Jesús. Por lo demás, la histórica naturaleza sacramental¹⁰⁰ de la corporación, bien pudo reforzar el mensaje eucarístico y salomónico del conjunto.

No debe olvidarse que cuadrado, centralizado y con gran desarrollo vertical se concebía el Templo de Jerusalén en las publicaciones de la época, tanto más tras la difusión del salomonismo que se encuentra tras el diseño del Monasterio del Escorial. En efecto, históricamente las estructuras arquitectónicas eucarísticas, generalmente de planta centralizada, hacen referencia a dicho templo, donde se custodiaba el Arca de la Alianza, pues en la Eucaristía se consuma la promesa hecha por Dios a Salomón tras consagrar el Templo: "Este lugar he escogido yo y he santificado, para que mi Nombre sea invocado en él para siempre y estén fijos sobre él mis ojos y mi corazón para siempre" (2 Crónicas 7:16).

⁹⁹ Ello no quiere decir que Antequera no recibiera ciertas influencias foráneas, mas éstas no lograron desvirtuar significativamente el modelo autóctono hasta épocas recientes. Del mismo modo, las formas procesionales antequeranas tuvieron una patente influencia en toda la zona central andaluza hasta no hace mucho, e incluso se verían exportadas a América por el que fuera durante varios años vicario de Antequera, D. Salvador Jiménez de Enciso, al ser ordenado en 1818 Obispo de Popayán, ciudad en la que se siguen procesionando pasos que, en muchos casos, son auténticos remedos de los diversos ejemplares antequeranos.

¹⁰⁰ Mientras la imagen del Nazareno se encontró depositada en la Parroquia de San Salvador, la corporación constituyó la hermandad sacramental de la misma. Tras su mudanza al cenobio dominico y fundarse una nueva corporación sacramental en dicho templo, pasó a suscribir convenios de agregación en primer lugar con ésta, y posteriormente con las sacramentales, de S. Juan, Sta. María y S. Sebastián, participando activamente en los cultos sacramentales del convento en el domingo infraoctava del Corpus y en los de la propia octava, organizados por la Sacramental de de S. Sebastián, en virtud de su agregación a la misma. Vid. Luque Gálvez, J.F., 1998, 2000 y 2015.



Detalle del Sueño de José, vítor alegórico al triunfo de la Fe sobre el Mundo. Basílica del Dulce Nombre de Jesús de Antequera. Hacia 1720.

BIBLIOGRAFÍA:

ARIAS MONTANO, BENITO. "Biblia Regia" (1568-1572) y "Antiquitatum Iudaicarum libri IX. In quibus praeter Iudaecae, Hyerosolymorum, ac Templi Salomonis accuratam delineationem praecipui sacri ac profani gentis ritus describuntur" (1593).

CAMPA CARMONA, RAMÓN DE LA. "El Monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla." Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales. 13, 14 y 15 de abril de 2007, Sepúlveda (Segovia), 2008.

CARRERO RODRÍGUEZ, JUAN. "Anales de las Cofradías Sevillanas". Sevilla 1984.

CLARAVAL, SAN BERNARDO DE (de Fontaine), Sermo ad Beatam Virginem 4, s. XII.

CRUZ CABRERA, JOSÉ POLICARPO. "La catedral durante los siglos XVIII y XIX: Ornato, función y decoro", en El libro de la catedral de Granada Vol. 1. Granada 2005.

CUADRA BLANCO, JUAN RAFAEL DE LA. «Felipe II como Salomón Segundo. Los orígenes del samolonismo de El Escorial en los Países Bajos». Madrid 2005.

CUADRA BLANCO, JUAN RAFAEL DE LA. "El Escorial y el Templo de Salomón", en Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo XXII, nº 43. Madrid 2013.

DÍAZ OCEJO, MARIA DEL PILAR. "El trono procesional". En Enciclopedia Interactiva de la Semana Santa de Málaga., Málaga 1998.

ESCALANTE JIMÉNEZ, JOSÉ. "El entallador antequerano Diego de Vega, autor del Nazareno de la Cofradía del Dulce Nombre". En Revista municipal de la Real Feria de Agosto, Antequera 1991.

ESCALANTE JIMÉNEZ, JOSÉ. "El trono antequerano". En Miscelánea histórica de Antequera. Antequera 2004, pp. 156-158.

ESCALANTE JIMÉNEZ, JOSÉ. "La Semana Santa de Antequera de 1908. Una reconstrucción a través de la prensa de la época". Fragmentos para una Historia de Antequera. Málaga 2009, pp. 158-168.

ESCALANTE JIMÉNEZ, JOSÉ. "Antonio del Castillo". En Fragmentos para una Historia de Antequera. Málaga 2009, pp. 15-16.

ESPINOSA (MARTÍNEZ), JOSÉ DE, más conocido como FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA. "Historia de la Orden de San Jerónimo". Madrid 1595-1605.

FERNÁNDEZ BASURTE, FEDERICO. *"La procesión en la Semana Santa de Málaga del siglo XVII"*. Studia Malacitana. Málaga 1998.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, ÁLVARO. "Los símbolos del poder real". En Catálogo de la exposición Los Reyes Católicos y Granada. Granada 2005, pp. 37-58.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ. "Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII". (2ª Ed.) Universidad de Sevilla 2002.

FERNÁNDEZ MERINO, EDUARDO. "La Virgen de luto, indumentaria de las dolorosas castellanas". Madrid 2012.

FERNÁNDEZ PARADAS, ANTONIO R. "El universo artístico. Teoría y praxis del trono antequerano. Estética, diseño y definición de un discurso". En Antequera, su Semana Santa. Antequera 2015.

FERRER GARROFÉ, P. "Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas de la Capilla Sacramental de San Lorenzo de Sevilla", en Del libro de emblemas a la ciudad simbólica, vol. 1, Castellón 2000, p. 525.

GARCÍA DE CÓRDOVA, ANTONIO. "Carro de Jesús defendido en obsequio de su Smo. Nombre". Antequera 1744.

GARRIDO MORAGA, ANTONIO M. "La implantación del modelo barroco de la Semana Santa", Semana Santa de Málaga, Vol. 3, Ed. Arguval, Málaga 1990.

HERDT, P. J. B. DE. "Sacrae Liturgiae praxis iuxta Ritum Romanum", Tipográfica Herederos de Pauli Riera, Barcelona 1865.

LABRADOR GONZÁLEZ, I. M. Y MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M. "Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz", en Laboratorio de Arte, 17 (2004), pp. 73-92.

LEDESMA, Fr. Tomás de (O.P.). "Apología o Defensa de la Christiana, Santa y Loable Ceremonia de vestir a Christo nuestro bien con la Cruz a cuestas en la calle de la Amargura con túnicas ricas, de preciosas sedas, con sogas de hilos de oro, esmaltadas de diversa pedrería, como lo usan en nuestra España muchas Cofradías Santas. Contra los indiscretos, que con zelo poco prudente lo intentan estorvar. ". Antequera 1636.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE. "Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano". Biblioteca Hispalense nº 28, ABC, Sevilla 2001.

LLORDÉN, A. y SOUVIRÓN S. "Historia documental de las Cofradías y Hermandades de pasión de la ciudad de Málaga." Málaga 1969.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "Historia". En Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Ntra. Sra. de la Paz, Historia y Patrimonio. Antequera 1995, pp. 11-41.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "La Virgen de la Paz, su Cofradía y su Templo". En Ntra. Sra. de la Paz, X Aniversario de su Coronación Canónica. Antequera 1998, pp. 16-21.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "Historia". En <u>www.cofradíadeabajo.es</u> Página web de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Ntra. Sra. de la Paz. Antequera 2000.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "Los Capuchinos y la Cofradía de Abajo: crónica de una vinculación centenaria". En Revista Pregón. Antequera 2005.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "La Capilla del Dulce Nombre de Jesús", en El Sol de Antequera, número especial de Semana Santa. Antequera 2007, pp. 216-217.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "Un enigma llamado Diego de Vega". En revista Pregón. Antequera 2012, pp. 77-86,

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos". En Revista Armadilla. Antequera 2013, pp. 17-22.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "De nuevo con Diego de Vega y Pablo de Rojas". En revista Pregón. Antequera 2014, pp. 25-32

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "La Semana Santa de Antequera hoy. Viernes Santo [8.6.a]". En Antequera, su Semana Santa. Antequera 2015, pp. 405-414.

LUQUE GÁLVEZ, JUAN FÉLIX. "Prefacio". En Constituciones de la Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Paz. Antequera 2016.

MAGAÑA VISBAL, LUIS. "Baza Histórica". Granada 1978. Tomo II p. 285.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO. "El culto a los siete Arcángeles: entre la prohibición y el consentimiento. La serie pictórica del siglo XVIII en la iglesia parroquial de Campillo de Altobuey (Cuenca)". En El culto a los santos, 2008, pp. 437-456.

MORGADO, ALONSO. *Historia de Sevilla* (1587), Colección Biblioteca Hispalense nº 22, ABC, Sevilla 2001.

Muñoz Burgos, José. "Mirada retrospectiva a la Semana Santa Antequerana", en El Sol de Antequera, número especial de Semana Santa. Antequera 1940.

PACHECO, FRANCISCO. "El Arte de la Pintura: su antigüedad y grandezas". Sevilla 1649.

PADIAL BAILÓN, ANTONIO. Bitácoras "La Granada Eterna" (apaibailon.blogspot.com) y "Hermandades de Gloria de Granada" (apaibailoni.blogspot.com), consultados en diciembre de 2015.

PAREJO BARRANCO, ANTONIO. "Historia de Antequera". Antequera 1987.

PAREJO BARRANCO, ANTONIO. "Entre el fervor religioso y la fiesta popular: la Semana Santa Antequerana a comienzos del siglo XX". Revista Pregón. Antequera 1995, pp. 41-51.

PAREJO BARRANCO, ANTONIO. "Entre el Estancamiento y la Renovación (1600-1664)". En el catálogo "El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga". Málaga 1998, pp. 41-51.

PAREJO BARRANCO, ANTONIO. "*Una lectura simbólica de la Antequera Barroca*". En Revista de Estudios Antequeranos Nº 13. Antequera 2002, pp. 9-144.

PEINADO GUZMÁN, JOSÉ ANTONIO. "El tabernáculo de la Catedral de Granada, de Diego de Siloé a Navas Parejo", en Cuadernos de arte de la Universidad de Granada nº 41. Granada 2010, pp. 43-62.

PÉREZ DE CAMPO, LORENZO, "El trono procesional malagueño. Aspectos históricos.", Semana Santa de Málaga, Vol. 5, Ed. Arguval, Málaga 1990.

ROMERO BENÍTEZ, JESÚS. "El paso de palio antequerano: evolución y formas", en Revista Nazareno. Málaga 1988, pp. 137-143.

ROMERO BENÍTEZ, JESÚS. "La Colegiata de Antequera como foco de renovación estética"". En La Real Colegiata de Antequera: Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003). Antequera 2004.

ROMERO BENÍTEZ, JESÚS. "Antonio del Castillo, escultor antequerano 1635-1704". Antequera 2013.

SALES, SAN FRANCISCO DE (1567-1622). "El Estandarte de la Santísima Cruz". Madrid 1693.

SÁNCHEZ ESTEBAN, NATIVIDAD. "Sobre los Arcángeles", en Cuadernos de Arte e Iconografía, Año 1991, Tomo 4, Número 8. pp. 91-101.

SÁNCHEZ GORDILLO, ALONSO (ABAD GORDILLO). "Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana". Manuscrito, Sevilla 1630.

SÁNCHEZ LÓPEZ, JUAN ANTONIO. "Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga". Studia Malacitana. Málaga 1995.

SÁNCHEZ LÓPEZ, JUAN ANTONIO. *"El trono procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo"*. Málaga 1997.

SÁNCHEZ LÓPEZ, JUAN ANTONIO. "Malos tiempos para la lírica. Decoro arquitectónico y controversia litúrgica en torno al ciborio y tabernáculo de la Colegiata de Santa María de Antequera". En Estudios de historia moderna: homenaje a la doctora María Isabel Pérez de Colosía Rodríguez. 2006, pp. 539-596.

SAN MILLÁN Y GALLARÍN, CARLOS. "Semana Santa de Antequera: señas de identidad propias y con historia", en revista JÁBEGA nº 104. Málaga 2014, pp. 89-108.

TAYLOR, RENÉ. "El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas : (Homenaje en su cuarto centenario)", en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº4. Madrid 1952, pp. 409-473

TAYLOR, RENÉ. "Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística", en AA.VV. "Dios Arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón", Madrid 1994.

TOVAR, GASPAR DE. "Pintura y breve Recopilación de la obra de la Santa Iglesia Catedral de Málaga". Antequera 1603.

VEGA SANTOS, JESÚS MANUEL. "Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla elaborados en madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación". Tesis Doctoral. Sevilla 2010.

VILLALPANDO, JUAN BAUTISTA Y PRADO, JERÓNIMO DEL. "In Ezechielem Explanationem et apparatus ac Templi Hierosolymitani", Roma 1596.

CITAS BÍBLICAS:

I 1 Después de haber hablado antiguamente a nuestros padres por medio de los Profetas, en muchas ocasiones y de diversas maneras. 2 ahora, en este tiempo final. Dios nos habló por medio de su Hijo, a quien constituyó heredero de todas las cosas y por quien hizo el mundo. 3 El es el resplandor de su gloria y la impronta de su ser. El sostiene el universo con su Palabra poderosa, y después de realizar la purificación de los pecados, se sentó a la derecha del trono de Dios en lo más alto del cielo. 4 Así llegó a ser tan superior a los ángeles, cuanto incomparablemente mayor que el de ellos es el Nombre que recibió en herencia. 5 ¿Acaso dijo Dios alguna vez a un ángel: "Tú eres mi Hijo, yo te he engendrado hoy["]? ¿Y de qué ángel dijo: "Ўo seré un padre para él y él será para mí un hijo"? 6 Y al introducir a su Primogénito en el mundo, Dios nos dice: "Que todos los ángeles de Dios lo adoren". 7 Hablando de los ángeles, afirma: "A sus ángeles, los hace como ráfagas de viento; y a sus servidores como llamas de fuego". 8 En cambio, a su Hijo le dice: "Tu trono, Dios, permanece para siempre. El cetro de tu realeza es un cetro justiciero. 9 Has amado la justicia y aborrecido la iniquidad. Por eso Dios, tu Dios, te ungió con el óleo de la alegría, prefiriéndote a tus compañeros". 10 Y también le dice: "Tú, Señor, al principio fundaste la tierra, y el cielo es obra de tus manos. 11 Ellos desaparecerán, pero tú permaneces. Todos se gastarán como un vestido 12 y los enrollarás como un manto: serán como un vestido que se cambia. Pero tú eres siempre el mismo, y tus años no tendrán fin". 13 ¿Y a cuál de los ángeles dijo jamás: "Siéntate a mi derecha, hasta que ponga a tus enemigos debajo de tus pies"? 14 ¿Acaso no son todos ellos espíritus al servicio de Dios, enviados en ayuda de los que van a heredar la salvación?

11 1 La Primera Alianza tenía un ritual para el culto y un santuario terrestre. 2 En él se instaló un primer recinto, donde estaban el candelabro, la mesa y los panes de la oblación: era el lugar llamado Santo. 3 Luego, detrás del segundo velo había otro recinto, llamado el Santo de los santos. 4 Allí estaban el altar de oro para los perfumes y el Arca de la Alianza, toda recubierta de oro, en la cual había un cofre de oro con el maná, la vara de Aarón que había florecido y las tablas de la alianza. 5 Sobre ella estaban los Querubines de la Gloria, que cubrían el Propiciatorio con la sombra de sus alas. Pero no es este el momento de entrar en detalles. 6 Dentro de este ordenamiento, los sacerdotes entran siempre al primer recinto para celebrar el culto. 7 Pero al segundo, sólo entra una vez al año el Sumo Sacerdote. Ilevando consigo la sangre que ofrece por sus faltas y las del pueblo. 8 El Espíritu Santo da a entender con esto que el camino del Santuario no es accesible mientras subsista el primer recinto. 9 Esto es un símbolo para el tiempo presente: en efecto, allí se ofrecen dones y sacrificios que no pueden hacer perfecto en su conciencia al que practica el culto. 10 Sólo se trata de prescripciones externas sobre alimentos, bebidas y abluciones diversas, válidas hasta el momento de la renovación. 11 Cristo, en cambio, ha venido como Sumo Sacerdote de los bienes futuros. El, a través de una Morada más excelente y perfecta que la antigua -no construida por manos humanas, es decir, no de este mundo creado- 12 entró de una vez por todas en el Santuario, no por la sangre de chivos y terneros, sino por su propia sangre, obteniéndonos así una redención eterna.

III 10 En esa voluntad somos santificados mediante la ofrenda del cuerpo de Jesucristo hecha una vez para siempre. 11 Y ciertamente todo sacerdote está día tras día ministrando y ofreciendo muchas veces los mismos sacrificios, que nunca pueden quitar los pecados; 12 pero Cristo, habiendo ofrecido una vez para siempre un solo sacrificio por los pecados, se ha sentado a la diestra de Dios, 13 de ahí en adelante esperando hasta que sus enemigos sean puestos por estrado de sus pies; 14 porque con una sola ofrenda hizo perfectos para siempre a los santificados. 15 Y nos atestigua lo mismo el Espíritu Santo; porque después de haber dicho: 16 Este es el pacto que haré con ellos Después de aquellos días, dice el Señor: Pondré mis leyes en sus corazones, Y en sus mentes las escribiré, 17 añade: Y nunca más me acordaré de sus pecados y transgresiones. 18 Pues donde hay remisión de éstos, no hay más ofrenda por el pecado. 19 Así que, hermanos, teniendo libertad para entrar en el Sanctasanctórum por la sangre de Jesucristo, 20 por el camino nuevo y vivo que él nos abrió a través del velo, esto es, de su carne.

IV 6 Pero ahora, Cristo ha recibido un ministerio muy superior, porque es el mediador de una Alianza más excelente, fundada sobre promesas mejores. 7 Porque si esta primera Alianza hubiera sido perfecta, no habría sido necesario sustituirla por otra. 8 En cambio, Dios hizo al pueblo este reproche: "Llegarán los días -dice el Señor- en que haré una Nueva Alianza con la casa de Israel y la casa de Judá, 9 no como aquella que hice con sus padres el día en que los tomé de la mano para sacarlos de Egipto. Ya que ellos no permanecieron fieles a mi Alianza, yo me despreocupé de ellos -dice el Señor-: 10 Y ésta es la Alianza que estableceré con la casa de Israel después de aquellos días -dice el Señor-: Pondré mis leyes en su conciencia, las grabaré en su corazón; yo seré su Dios y ellos serán mi Pueblo. 11 Entonces nadie tendrá que instruir a su compatriota ni a su hermano, diciendo: «Conoce al Señor»; porque todos me conocerán, desde el más pequeño al más grande. 12 Porque yo perdonaré sus iniquidades y no me acordaré más de sus pecados". 13 Al hablar de una Nueva Alianza, Dios declara anticuada la primera, y lo que es viejo y anticuado está a punto de desaparecer.

V 2 Y el Señor dijo a Moisés: Ordena a tu hermano Aarón que no entre en cualquier momento en la parte del Santuario que está detrás del velo, frente a la tapa que cubre el Arca. De lo contrario morirá, porque yo me aparezco en la nube, sobre el propiciatorio del Arca.

VI 89 Cuando entraba Moisés en el Tabernáculo de reunión para hablar con Dios, oía la voz que le hablaba de encima del propiciatorio que estaba sobre el Arca del testimonio, de entre los dos querubines. Así hablaba con él

VII 7 La voz me dijo: «Hijo de hombre, éste es el lugar de mi trono, el lugar donde posaré las plantas de mis pies, en el cual habitaré para siempre entre los hijos de Israel».

VIII 9 Después de esto miré, y he aquí una gran multitud, la cual nadie podía contar, de todas naciones y tribus y pueblos y lenguas, que estaban delante del trono y en la presencia del Cordero, vestidos de ropas blancas, y con palmas en las manos; 10 y clamaban a gran voz, diciendo: La salvación pertenece a nuestro Dios que está sentado en el trono, y al Cordero. 11 Y todos los ángeles estaban en pie alrededor del trono, y de los ancianos y de los cuatro seres vivientes; y se postraron sobre sus rostros delante del trono, y adoraron a Dios.[...] 15 Por esto están delante del trono de Dios, y le sirven día y noche en su templo; y el que está sentado sobre el trono extenderá su tabernáculo sobre ellos.16 Ya no tendrán hambre ni sed, y el sol no caerá más sobre ellos, ni calor alguno;17 porque el Cordero que está en medio del trono los pastoreará, y los guiará a fuentes de aguas de vida; y Dios enjugará toda lágrima de los ojos de ellos.

IX 1 En el año que murió el rey Ozías vi yo al Señor sentado sobre un trono alto y sublime, y las faldas de su manto rodeaban el templo. 2 Y sobre él había serafines: cada uno tenía seis alas; con dos cubrían sus rostros, y con dos cubrían sus pies, y con dos volaban. 3 Y el uno al otro daba voces, diciendo: Santo, santo, santo, Dios de los ejércitos: toda la tierra está llena de su gloria. 4 Y los quiciales de las puertas se estremecieron con la voz del que clamaba, y la casa se hinchió de humo. 5 Entonces dije: Ay de mí! que soy muerto; que siendo hombre inmundo de labios, y habitando en medio de pueblo que tiene labios inmundos, han visto mis ojos al Rey, Yahvé de los ejércitos. 6 Y voló hacia mí uno de los serafines, teniendo en su mano un carbón encendido, tomado del altar con unas tenazas: 7 Y tocando con él sobre mi boca, dijo: «Mira, esto ha tocado tus labios, tu falta ha sido perdonada y tu pecado, borrado.»

X 2 Y se levantó David y partió hacia Baala de Judá con todo el pueblo que tenía consigo, quería traer de allí el Arca de Dios, sobre la cual era invocado el Nombre de Yahvé de los ejércitos, que se sienta en ella sobre los querubines.

XI Pero cuando el Hijo del Hombre venga en Su Gloria, y todos los ángeles con Él, entonces se sentará en el trono de Su Gloria.

XII 18. Harás, además, dos querubines de oro macizo; los harás en los dos extremos del propiciatorio: 19. haz el primer querubín en un extremo y el segundo en el otro. Los querubines formarán un cuerpo con el propiciatorio, en sus dos extremos. 20. Estarán con las alas extendidas por encima, cubriendo con ellas el propiciatorio, uno frente al otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio. 21. Pondrás el propiciatorio encima del arca; y pondrás dentro del arca el Testimonio que yo te daré. 22 Y de allí me declararé á ti, y hablaré contigo de sobre la cubierta, de entre los dos guerubines que están sobre el arca del testimonio, todo lo que yo te

mandaré para los hijos de Israel.

XIII 19. Había preparado un lugar santísimo al fondo de la Casa en el interior para colocar en él el Arca de la Alianza del Señor. 20. El lugar tenía veinte codos de largo, veinte codos de ancho y veinte codos de alto; lo revistió de oro fino; y alzó un altar de cedro 21.delante del lugar santísimo y lo revistió de oro. 22. Revistió de oro también la Casa, absolutamente toda la Casa. 23. Hizo en el lugar santísimo dos querubines de madera de acebuche de diez codos de altura. 24. Un ala del querubín tenía cinco codos y la otra ala del querubín cinco codos: diez codos desde la punta de una de sus alas hasta la punta de la otra de sus alas. 25. El segundo querubín tenía diez codos, las mismas medidas y la misma forma para los dos querubines. 26. La altura de un querubín era de diez codos y lo mismo el segundo querubín. 27. Colocó los querubines en medio del recinto interior; y las alas de los querubines estaban desplegadas; el ala de uno tocaba un muro y el ala del segundo querubín tocaba el otro muro, y sus alas se tocaban en medio del recinto, ala con ala. 28. Revistió de oro los querubines. 29. Esculpió todo en torno los muros de la Casa con grabados de escultura de querubines, palmeras, capullos abiertos, al interior y al exterior. 30. Recubrió de oro el piso de la Casa al interior y al exterior.

XIV 9 Miré, y vi cuatro ruedas junto a los querubines, junto a cada querubín una rueda; y el aspecto de las ruedas era como de brillante como el topacio. 10 En cuanto a su aspecto, las cuatro tenían la misma forma, y era como si una rueda estuviera metida dentro de la otra. [...] 18 Entonces la gloria del Señor se elevó de encima del umbral de la casa, y se puso sobre los querubines. 19 Y alzando los querubines sus alas, se levantaron de la tierra delante de mis ojos; cuando ellos salieron, también las ruedas se alzaron al lado de ellos; y se pararon a la entrada de la puerta oriental de la casa del Señor, y la gloria del Dios de Israel estaba por encima sobre ellos. 20 Estos eran los mismos seres vivientes que vi debajo del Dios de Israel junto al río Quebar; y conocí que eran querubines.

XV 5 Y vi en la mano derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. 2 Y vi a un ángel fuerte que pregonaba a gran voz: ¿Quién es digno de abrir el libro v desatar sus sellos? 3 Y ninguno, ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra, podía abrir el libro, ni aun mirarlo. 4 Y lloraba yo mucho, porque no se había hallado a ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo. 5 Y uno de los ancianos me dijo: No llores. He aquí que el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos. 6 Y miré, y vi que en medio del trono y de los cuatro seres vivientes. y en medio de los ancianos, estaba en pie un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos, y siete ojos, los cuales son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra. 7 Y vino, y tomó el libro de la mano derecha del que estaba sentado en el trono. 8 Y cuando hubo tomado el libro, los cuatro seres vivientes y los veinticuatro ancianos se postraron delante del Cordero; todos tenían arpas, y copas de oro llenas de incienso, que son las oraciones de los santos; 9 y cantaban un nuevo cántico, diciendo: Digno eres de tomar el libro y de abrir sus sellos; porque tú fuiste inmolado, y con tu sangre nos has redimido para Dios, de todo linaje y lengua y pueblo y nación; 10 y nos has hecho para nuestro Dios reyes y sacerdotes, y reinaremos sobre la tierra. 11 Y miré, y oí la voz de muchos ángeles alrededor del trono, y de los seres vivientes, y de los ancianos; y su número era millones de millones, 12 que decían a gran voz: El Cordero que fue inmolado es digno de tomar el poder, las riquezas, la sabiduría, la fortaleza, la honra, la gloria y la alabanza. 13 Y a todo lo creado que está en el cielo, y sobre la tierra, y debajo de la tierra, y en el mar, y a todas las cosas que en ellos hay, oí decir: Al que está sentado en el trono, y al Cordero, sea la alabanza, la honra, la gloria y el poder, por los siglos de los siglos. 14 Los cuatro seres vivientes decían: Amén; y los veinticuatro ancianos se postraron sobre sus rostros y adoraron al que vive por los siglos de los siglos.

XVI 18 Y sus aros eran altos y espantosos, y llenos de ojos alrededor en las cuatro. 19 Y cuando los seres vivientes andaban, las ruedas andaban junto a ellos; y cuando los seres vivientes se levantaban de la tierra, las ruedas se levantaban. 20 Hacia donde el espíritu les movía que anduviesen, andaban; hacia donde les movía el espíritu que anduviesen, las ruedas también se levantaban tras ellos; porque el espíritu de los seres vivientes estaba en las ruedas. 21 Cuando ellos andaban, andaban ellas, y cuando ellos se paraban, se paraban ellas; asimismo cuando se levantaban de la tierra, las ruedas se levantaban tras ellos; porque el espíritu de los seres vivientes estaba en las ruedas. [...] 25 Y cuando se paraban y bajaban sus alas, se oía

una voz de arriba de la expansión que había sobre sus cabezas 26 Y sobre la expansión que había sobre sus cabezas se veía la figura de un trono que parecía de piedra de zafiro; y sobre la figura del trono había una figura que parecía de hombre sobre él. 27 Y vi apariencia como de bronce bruñido, como apariencia de fuego dentro de ella en derredor, desde el aspecto de sus lomos para arriba; y desde sus lomos para abajo, vi que parecía como fuego, y que tenía resplandor alrededor. 28 Como parece el arco iris que está en las nubes el día que llueve, así era el parecer del resplandor alrededor. Esta fue la visión de la semejanza de la gloria del Señor. Y cuando yo la vi, me postré sobre mi rostro, y oí la voz de uno que hablaba.

XVII 2. Al instante caí en éxtasis. Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y Uno sentado en el trono. 3. El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y al ágata; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda. 4. Vi veinticuatro tronos alrededor del trono, y sentados en los tronos, a veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas. 5. Del trono salen relámpagos y voces y truenos; delante del trono arden siete lámparas de fuego, que son los siete Espíritus de Dios. 6. Delante del trono como un mar transparente semejante al cristal. En medio del trono, y en torno al trono, cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. 7. El primer Viviente, como un león; el segundo Viviente, como un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; el cuarto viviente es como un águila en vuelo.

XVIII 10 Pues ante vosotros declaramos, para que lo sepa todo el pueblo de Israel, que este hombre que está aquí, delante de todos, ha sido sanado en el nombre de nuestro Señor Jesús Nazareno, el mismo a quien vosotros crucificasteis y a quien Dios resucitó. 11 Este Jesús es la piedra desechada por vosotros los arquitectos, que se ha convertido en la piedra angular. 12 En ningún otro hay salvación, porque no nos es dado a los hombres ningún otro nombre bajo el cielo por el cual podamos ser salvos.

XIX Mas a vosotros los que teméis mi nombre, nacerá el Sol de justicia, y en sus alas traerá salvación; y saldréis, y saltaréis como becerros de la manada.

XX 5 Pensad entre vosotros como lo hizo Cristo Jesús, 6 el cual: aunque era de naturaleza divina, no se aferró al hecho de ser igual a Dios, 7 sino que renunció a lo que le era propio y tomó naturaleza de siervo. Nació como un hombre, y al presentarse como hombre 8 se humilló a sí mismo y se hizo obediente hasta la muerte, hasta la muerte en la cruz. 9 Por eso, Dios lo exaltó a lo más alto de la gloria y le dio el nombre que está sobre todo nombre, 10 para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble, en el cielo, en la tierra y en el abismo, 11 y toda lengua proclame que Jesucristo es Señor, para gloria de Dios Padre.

XXI y se transfiguró delante de ellos, y resplandeció su rostro como el sol, y sus vestidos se hicieron blancos como la luz.

XXII Tenía en su diestra siete estrellas; de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza. 17 Cuando le vi, caí como muerto a sus pies. Y él puso su diestra sobre mí, diciéndome: No temas; yo soy el primero y el último; 18 y el que vivo, y estuve muerto; mas he aquí que vivo por los siglos de los siglos, amén. Y tengo las llaves de la muerte y del Hades.

XXIII 1 ¡El Señor es rey!, ¡Que tiemblen las naciones!, Está sentado en su trono, entre los querubines. ¡Que se estremezca toda la tierra!, 2 El Señor se sienta con majestad en Sión, exaltado sobre todas las naciones. 3 Que ellas alaben tu nombre grande y temible. ¡Tu nombre es santo! 4 Rey poderoso, amante de la justicia, tú has establecido lo que es recto. Has actuado con justicia y equidad en todo Israel. 5 ¡Glorifiquen al Señor nuestro Dios! ¡Adórenlo ante el estrado de sus pies! ¡Santo es el Señor! 6 Moisés y Aarón estaban entre sus sacerdotes; Samuel también invocó su nombre. Clamaron al Señor por ayuda, y él les respondió. 7 Habló a Israel desde la columna de nube, y los israelitas siguieron las leyes y los mandamientos que les dio. 8 ¡Oh Señor nuestro Dios!, tú les respondiste; para ellos fuiste Dios clemente, pero los castigaste cuando se desviaron. 9 Exalten al Señor nuestro Dios y adórenlo en su monte santo, en Jerusalén, ¡porque el Señor nuestro Dios es santo!.

XXIV "1. De Salomón. Otorga, ¡oh Dios! al rey tu juicio, y tu justicia al hijo del rey, [...] 5. Que dure tanto como

el sol y (permanezca) ante la luna de generación en generación. [...] 13. Tendrá piedad del débil y del menesteroso y salvará las almas de los pobres. 14. Rescatará sus almas de la opresión y de la violencia, y será preciosa su sangre a los ojos de él. [...] 17. Será su Nombre bendito por siempre; durará mientras dure el sol, y se bendecirán en él todas las familias de la tierra, y todas las naciones le aclamarán bienaventurado. 18. Sea bendito el Nombre del Señor, Dios de Israel, el único que hace maravillas. 19. Y bendito sea por siempre su glorioso Nombre, y llénese de su gloria toda la tierra. Amén. Amén. ".

XXV Harás, asimismo, un velo de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y de lino fino reforzado, con figuras de querubines diseñadas artísticamente. Lo colgarás de cuatro columnas de madera de acacia revestidas de oro, que estarán provistas de unos ganchos del mismo metal y sostenidas por cuatro bases de plata. Pondrás el velo debajo de los ganchos, y detrás de él colocarás el Arca de la Alianza. Así el velo marcará la división entre el Santo y el Santo de los Santos. También colocarás la tapa sobre el Arca del Testimonio, en el Sanctasanctórum Fuera del velo, pondrás la mesa, y frente a ella, en el lado sur de la Moneda, el candelabro. Así la mesa quedará situada sobre el lado norte. Para la entrada de la carpa harás una cortina de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y de lino fino reforzado, todo esto recamado artísticamente. Y para sostener la cortina harás cinco columnas de madera de acacia revestidas de oro; sus ganchos también serán de oro, y las apoyarás sobre bases de bronce fundido.

XXVI 50 Mas Jesús, habiendo otra vez clamado a gran voz, entregó el espíritu. 51 Y he aquí, que el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; y la tierra tembló, y las rocas se partieron; 52 y se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos que habían dormido, se levantaron; 53 y saliendo de los sepulcros, después de la resurrección de él, vinieron a la santa ciudad, y aparecieron a muchos. 54 El centurión, y los que estaban con él guardando a Jesús, visto el terremoto, y las cosas que habían sido hechas, temieron en gran manera, y dijeron: Verdaderamente éste era Hijo de Dios.

XXVII 15 El séptimo ángel tocó la trompeta, y hubo grandes voces en el cielo, que decían: Los reinos del mundo han venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo; y él reinará por los siglos de los siglos. 16 Y los veinticuatro ancianos que estaban sentados delante de Dios en sus tronos, se postraron sobre sus rostros, y adoraron a Dios, 17 diciendo: Te damos gracias, Señor Dios Todopoderoso, el que eres y que eras y que has de venir, porque has tomado tu gran poder, y has reinado. 18 Y se airaron las naciones, y tu ira ha venido, y el tiempo de juzgar a los muertos, y de dar el galardón a tus siervos los profetas, a los santos, y a los que temen tu nombre, a los pequeños y a los grandes, y de destruir a los que destruyen la tierra. 19 Y el templo de Dios fue abierto en el cielo, y el arca de su pacto se veía en el templo. Y hubo relámpagos, voces, truenos, un terremoto y grande granizo.

XXVIII 31 Llegarán los días –oráculo del Señor– en que estableceré una nueva Alianza con la casa de Israel y la casa de Judá.32 No será como la Alianza que establecí con sus padres el día en que los tomé de la mano para hacerlos salir del país de Egipto, mi Alianza que ellos rompieron, aunque yo era su dueño –oráculo del Señor–. 33 Esta es la Alianza que estableceré con la casa de Israel, después de aquellos días –oráculo del Señor–: pondré mi Ley dentro de ellos, y la escribiré en sus corazones; yo seré su Dios y ellos serán mi Pueblo.

XXIX Tomad y bebed todos de él, porque éste es el cáliz de mi Sangre, Sangre de la Alianza Nueva y Eterna que será derramada por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados. Haced esto en conmemoración mía.

XXX Éste es el cáliz de la alianza nueva sellada con mi sangre, que será derramada por vosotros.

XXXI 1 ¡Reina el Señor, revestido de majestad!. El Señor se ha revestido, se ha ceñido de poder. El orbe está firmemente establecido: ¡no se moverá jamás! 2 Tu trono está firme desde siempre, tú existes desde la eternidad.

XXXII Pilato le dijo: «¿Entonces tú eres rey?». Jesús respondió: «Tú lo dices: yo soy rey. Para esto he nacido y he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. Todo aquel que es de la verdad, escucha mi voz».

XXXIII 1 Entre todos los israelitas, elige a tu hermano Aarón, y ordénale que se acerque a ti para que sea mi sacerdote. 2 Luego harás las vestiduras sagradas de tu hermano Aarón, a fin de que esté magnificamente ataviado.[...] 5 emplearán oro, púrpura violeta y escarlata, carmesí y lino fino. [...] 14 y dos cadenas de oro puro, trenzadas a manera de cordones, que luego fijarás en los engastes.15 También harás el pectoral del juicio de Dios [...] 7 Lo guarnecerás de piedras preciosas, dispuestas en cuatro hileras: en la primera habrá un iaspe roio, un topacio y una esmeralda: 18 en la segunda, un rubí, un zafiro y un diamante: 19 en la tercera, un ágata, una cornalina y una amatista; 20 y en la cuarta, un crisólito, un lapislázuli y un jaspe verde. Todas ellas estarán engarzadas en oro. 21 Las piedras serán doce en total, como los nombres de los hijos de Israel. y cada una llevará grabado el nombre de una de las doce tribus, como se graban los sellos. 22 Además, harás para el pectoral unas cadenas de oro puro, trenzadas a manera de cordones, 23 y dos argollas de oro, que luego ajustarás a sus dos extremos superiores. [...] 29 Cada vez que Aarón entre en el Santuario, llevará sobre su corazón, en el pectoral del juicio de Dios, los nombres de los hijos de Israel, para mantener siempre vivo el recuerdo de ellos en la presencia del Señor. 30 En el pectoral del juicio de Dios introducirás, además, el Urim y el Tumim, a fin de que Aarón los tenga sobre su pecho cuando se presente delante del Señor. Así Aarón llevará siempre sobre su pecho, en la presencia del Señor, el dictamen de Dios para los Israelitas. [...] 36 Además harás una flor de oro puro, y grabarás en ella, como se graban los sellos: «Consagrado al Señor». 37 La sujetarás con una cinta de púrpura violeta, y así quedará fija sobre la parte delantera del turbante. 38 Aarón la llevará sobre su frente, para que pueda cargar con las faltas que los israelitas cometan al presentar sus ofrendas sagradas; y la flor estará siempre sobre su frente para que esas ofrendas sean aceptables al Señor. [...] 43 Aarón y sus hijos los usarán cuando entren en la Carpa del Encuentro o se acerquen al altar para el culto del Santuario. De esa manera, no incurrirán en culpa y no morirán. Este es un decreto irrevocable para Aarón v sus descendientes.

XXXIV Vide Nota XXIX.

XXXV Vide Nota XXX.