



IN AETERNVM

ANTEQUERA

2021

IN AETERNVM

ORGANIZA:

Excmo. Ayuntamiento de Antequera.

COORDINACIÓN:

Área de Turismo, Patrimonio Histórico, Políticas de Empleo y Comercio

Área de Cultura, Ferias, Tradiciones y Juventud

COLABORA:

Obispado de Málaga.

Agrupación de Cofradías de Antequera.

Museo de la Ciudad de Antequera. MVCA

Archivo Histórico Municipal de Antequera.

COMISARIADO:

José Escalante Jiménez

Doctor en Historia. Archivero Municipal y Cronista Oficial de Antequera

COMITÉ CIENTÍFICO:

José Luis Romero Torres

Doctor en Historia del Arte. Conservador del Patrimonio Histórico en la Consejería de la Junta de Andalucía

Mercedes Fernández Paradas

Doctora en Historia. Profesora titular de la UMA

Víctor Heredia Flores.

Doctor en Historia. Profesor de la UMA

Antonio Fernández Paradas

Doctor en Historia del Arte por la UMA Y UGR.
Profesor de la UGR

TEXTOS:

Manuel Jesús Barón Ríos

José Escalante Jiménez

Antonio Fernández Paradas

Miguel A. Fuentes Torres

José Luis Romero Torres

FOTOGRAFÍA Y DIGITALIZACIÓN:

Archivo Histórico Municipal de Antequera

Pablo Guerrero Clavijo

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Juan Manuel Ortiz Tortosa

Raúl Pérez

José Luis Romero Torres

Daniel Salvador Almeida

CONSERVACIÓN:

José Cantos Ruiz

Rafael Ruiz de la Linde

Santa Conserva

MONTAJES DE CONSERVACIÓN:

María Isabel Gómez Díaz

Siranúsh Hamparzoumian Marín

TRASLADOS Y APOYO TÉCNICO:

Ignacio Domínguez Rosetón

SIT Arte y Seguridad S.L.

Servicios operativos Ayuntamiento de Antequera

SIT Grupo Empresarial, S.L.

Justo Muñoz Blazquez

MATERIAL GRÁFICO:

Las Descalzas SLU

SEGURIDAD GUÍAS Y VIGILANCIA:

Tu historia Antequera

Dimoba servicios S.L.

LIMPIEZA:

Loaza S.C.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:

Rafael A. Gallardo Montiel

IMPRESIÓN:

PODiPrint

Impreso en Andalucía España

Depósito Legal: MA-285-2021

@ De los textos sus autores

@ De las fotografías e imágenes sus autores

IN AETERNVM

DEL 19 DE MARZO AL 4 DE ABRIL

ANTEQUERA 2021

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	6
EL CRISTO DE LAS PENAS DE JUAN BAUTISTA DEL CASTILLO	8
ARTE COFRADE Y FUENTES DOCUMENTALES	22
LAS MÁQUINAS PROCESIONALES ANTEQUERANAS. ARTE, ORNATO E ICONOGRAFIA	81
LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ. LA SEMANA SANTA Y SU PROYECCIÓN FUERA DE LAS CALLES	142

PRESENTACIÓN

MANUEL JESÚS BARÓN RÍOS

Alcalde de Antequera

La Semana Santa de Antequera, sus hermandades y cofradías, la secular tradición cofrade antequerana forma parte intrínseca de Antequera y ésta debe ser protegida, cuidada, amparada y fomentada en su auténtico ser desde la propia ciudad.

Los acontecimientos que nos está deparando la pandemia del COVID-19, nos hicieron que el pasado año y sin posibilidad de respuesta ni por parte de nuestras cofradías y hermandades, ni por parte de la propia ciudad, pues fueron tan repentinos los avisos de suspensiones y la decisión del confinamiento general de la población, que resultaron imposibles y tampoco recomendables determinadas acciones sustitutivas a nuestra Semana Santa y a nuestras salidas procesionales.

Sin embargo, este año 2021 y con la experiencia del anterior, consideramos que Antequera no puede vivir por segundo año consecutivo una experiencia como la pasada y aun con el conocimiento concreto que nos demuestra que las circunstancias todavía no son las recomendables para vivir una Semana Santa como tantas como ha vivido la ciudad, una Semana Santa completa, sí que la ciudad tiene claro que no puede vivir una Semana Santa como la pasada.

Con esta convicción nace IN AETERNVM, una Magna Exposición que pretende aglutinar lo mejor de nuestra Semana Santa, lo mejor de nuestra hermandades y cofradías, lo mejor del ajuar cofrade antequerano, lo más representativo, lo más genuino, lo que es solo nuestro y así exponerlo para poder ser contemplado, mirado y admirado por cofrades propios y ajenos, por amantes de la tradición antequerana, de su historia, de su arte, de sus auténticos rasgos antropológicos.

IN AETERNVM se convierte así a la mayor Exposición Cofrade de la historia de Antequera y de su Semana Santa y esto es gracias al esfuerzo del Excmo. Ayuntamiento de Antequera que es lo mismo que decir, al esfuerzo de la ciudad y al de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de Antequera que es lo mismo que decir, al esfuerzo de sus hermandades y cofradías.

De ahí que como alcalde exprese mi agradecimiento a todas y cada una de ellas, a sus Hermanos y Hermanas Mayores, a todos y cada uno de los miembros de sus Juntas de Gobierno, pues sin ellos hubiera sido imposible lograr este sueño cofrade en periodo de pandemia. Agradecer igualmente a los miembros que forman y conforman la Comisión Técnica de la Exposición, a las áreas municipales de Cultura y Tradiciones y de Turismo y Patrimonio Histórico, a sus responsables y a todas las personas que de una manera u otra han ayudado y contribuido para que esta idea se concrete en una Magna Exposición que quedará en los anales de la historia de la ciudad y de su Semana Santa.

EL CRISTO DE LAS PENAS DE JUAN BAUTISTA DEL CASTILLO

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Doctor-Historiador del Arte y Conservador del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía

Cristo de las Penas

Juan Bautista del Castillo (Antequera, 1581-1657)

Madera tallada, policromada y estofada, 132 x53 x 80 cm

Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Antequera

A partir de finales del siglo XVII, el aumento de la veneración que alcanzaron algunas imágenes escultóricas en las iglesias católicas generó la aparición del camarín en los altares con la finalidad de ennoblecer la exposición de la imagen titular. Este nuevo espacio sagrado se construyó detrás del muro donde se asienta el retablo que adorna la embocadura y en él se ubica la imagen titular, protagonista de la devoción popular, a la que se contempla desde la nave del templo a través de un gran vano o ventanal, habitualmente acristalado.

La iglesia del antiguo convento de frailes carmelitas de Antequera posee dos retablos fronteros situados en el espacio del presbiterio anterior a la escalinata que conduce al altar mayor. En el muro del lado derecho o de la epístola, como se denominaba antiguamente, está el retablo que decora la embocadura del camarín construido para el culto de la imagen del *Cristo de*

*Cristo de las
Penas
Juan Bautista del
Castillo*



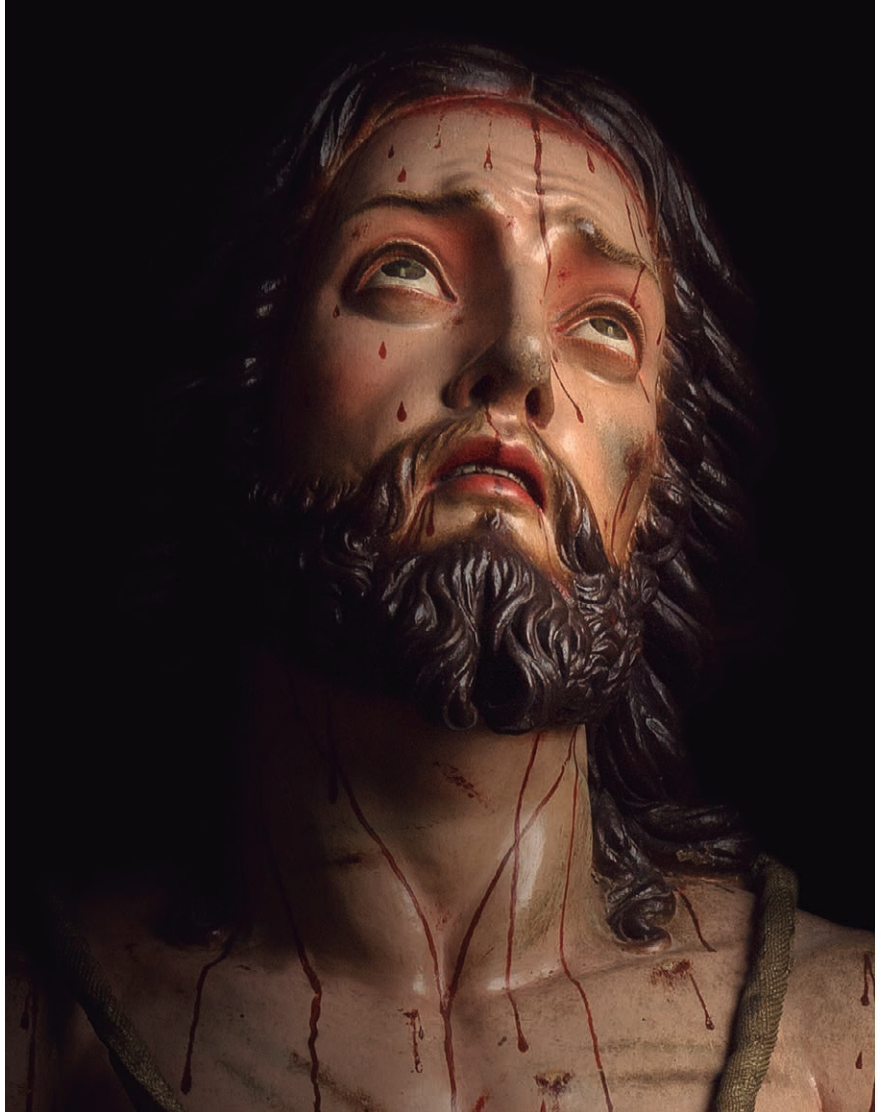
las Penas, obra atribuida al escultor Juan Bautista del Castillo (Antequera, 1581-1657) en comparación con otras obras de este artista. El retablo de madera policromada, dorada y estofada fue realizado en el tercer cuarto del siglo XVIII y sirve de marco al gran vano que comunica el espacio de la nave con el interior del camarín. Su estructura está compuesta de un banco, un gran cuerpo de tres calles con cuatro grandes estípites y volutas y, por último, un ático. En este último cuerpo, que corona el conjunto, destaca el relieve de la *Virgen dolorosa*, de medio cuerpo, una representación acorde con el tema iconográfico pasionista.

El camarín tiene planta semi-hexagonal y su interior tiene lados curvos y una pequeña cúpula con decoración de molduras mixtilíneas y medallones con relieve. El programa iconográfico gira en torno a la familia de Jesús: en eje con la imagen titular, la Virgen vestida con el hábito del carmelo, a los lados san José, santa Ana, san Joaquín y san Juan Bautista. El *Cristo de las Penas* está situado en el centro del camarín dentro de un templete barroco profusamente dorado, a modo de trono. Este mobiliario tiene una base de forma bulbosa que permite elevar el suelo donde se sitúa la imagen para favorecer su visión desde la nave. Sobre esa peana se alzan cuatro grandes molduras curvas con forma de “C” contrapuestas en las esquinas que, a modo de brazos, funcionan como soportes de la corona que remata el conjunto, todo ello decorado con hojarasca y con ángeles portando símbolos pasionistas.

La escultura titular es de madera policromada de mediados del siglo XVII cuyo sudario fue nuevamente dorado y estofado en el siglo XVIII, cuando se hicieron el camarín y el retablo. La imagen representa la iconografía de Jesús sin vestir -cubierto solo por el sudario-, de rodillas sobre una roca y gesto implorante con las manos atadas y los dedos entrelazados. La imagen muestra su rostro dolorido y expresión contenida que mira hacia al cielo con la cabeza dirigida hacia su lado izquierdo; una anatomía de gran realismo con marcada musculatura; y, a través de los regueros de sangre y del relieve de sus venas, refleja el espeluznante dramatismo propio

de la escena. El artista representó a Jesús en una escena del Calvario antes de ser crucificado, cuya narración procede de la imaginación devota, pues ninguno de los cuatro evangelios canónicos describe la situación de Jesús rezando por el perdón de los enemigos en ese momento previo de su crucifixión. San Lucas pone esa frase en sus labios cuando está en la cruz entre los dos ladrones (Lc, 23, 34).

*Cristo de las
Penas. Detalle
Juan Bautista del
Castillo*



La advocación de Cristo de las Penas no es una iconografía concreta, sino un sentimiento devocional, pues las versiones escultóricas existentes con esta denominación reflejan una amplia variedad de composiciones de Jesús en su Pasión: desde la condición de preso hasta muerto en la cruz, pasando por los momentos de la calle de la Amargura cargando con la cruz o caído y los del calvario, antes de la crucifixión y una vez clavado en la cruz, ya sea expirante o muerto. Un amplio repertorio que fue tema de estudio del primer congreso nacional sobre la advocación de las Penas celebrado en 2006 en Córdoba¹. En el siglo XVI, un anónimo escultor lo realizó crucificado para la cofradía de las Penas de Córdoba; entre 1600 y 1639/1644, los hermanos García modelaron y policromaron dos versiones de *Cristo de las Penas* de medio cuerpo prolongado hasta las caderas que se conservan en la cartuja y en la iglesia de los santos Justo y Pastor, ambas en Granada, obras que Emilio Orozco y los historiadores posteriores hemos titulado *Ecce Homo*, tal vez incorrectamente. Sin duda, en ese modelo se inspiró Alonso de Mena en 1644 para la representación del *Cristo de las Penas* de medio cuerpo que hizo para una hermandad de la iglesia del Carmen de Écija, antiguo convento del Carmen calzado². En la década de 1650, el escultor antequerano Juan Bautista del Castillo talló dos versiones diferentes de *Cristo de las Penas* para su ciudad natal: un crucificado expirante que recibe culto en la iglesia de san Pedro, cuya composición está

1. Aranda Doncel, Juan (coord.): *La advocación de las Penas*. Córdoba, Hermandad de las Penas de Santiago, 2006.

2. De la extensa bibliografía que cita esta imagen destacamos: Gómez-Moreno, María Elena: *Escultura del siglo XVII*. Colección Ars Hispaniae, t. XVI. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1963, p. 192. Romero Torres, José Luis: “Juan Pérez Crespo, escultor y padrino de La Roldana. Su trayectoria Lorca-Granada-Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp. 379-380, 394. Gila Medina, Lázaro: “Alonso de Mena (1587-1645): Escultor, ensamblador y Nueva aproximación biográfica y nuevas obras”, en Gila Medina, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Universidad, 2013, p. 67. García León, Gerardo y Martín Ojeda. *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla, Universidad, 2018, pp. 145-146. Romero Torres, José Luis: “Pedro de Mena y el aprendizaje en el taller paterno”, en Blanca López, M.^a Dolores (com.), *Pedro de Mena, Granatensis*, catálogo. Málaga, Curia de Granada y Obispado de Málaga, 2019, pp. 43-51.

inspirada en el grabado de Pontius que reproduce una pintura de Rubens³; y la imagen de Jesús de rodillas que estudiamos. Por aquellos años, el escultor flamenco José de Arce lo representó sentado en el calvario implorando con las manos juntas y los dedos entrelazados (1655), actualmente titular de la hermandad trianera de la Estrella. En el último tercio del siglo XVII un artista del círculo de Roldán lo representó caído con la cruz a cuestas, cuya imagen sale en procesión con la hermandad de las Penas de la iglesia de san Vicente de Sevilla. Y, entre otras representaciones, en el siglo XX, Antonio Illanes lo talló con la cruz a cuestas en 1939 para la hermandad de San Roque de Sevilla; en 1986, Luis Álvarez Duarte lo realizó en la iconografía de Jesús preso para sustituir al anterior titular de la hermandad de las Penas de Cádiz, etc.

La representación de Jesús en el Calvario antes de su crucifixión se suele concebir habitualmente de dos posturas: sentado con una mano apoyada en la cara en actitud reflexiva con el título de *Jesús de la Humildad y Paciencia*; y de rodillas con dos gestos distintos: con las manos juntas en la advocación de las *Penas* o con los brazos abiertos y extendidos. La iconografía de las manos juntas en oración puede que esté inspirada en el grabado de Alberto Durero que ilustra el frontispicio de *La Gran Pasión*⁴, mientras que la fuente gráfica de los brazos abiertos y extendidos puede que sea una estampa suelta que representa a Cristo de pie en esa postura (ca. 1500) o la de Cristo en la *Misa de San Gregorio* (1511), obras realizadas también por Durero. Una variante de las dos últimas iconografías es la de Cristo de rodillas

3. Romero Torres, José Luis y Torrejón Díaz, Antonio: “La imagería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza”, en Romero Torres, José Luis (coord.), *El referente escultórico de la Pasión* Colección Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, t. 2. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004, p. 89. Romero Torres, José Luis: *La escultura del barroco*. Historia del Arte de Málaga. Málaga, Prensa Malagueña, 2011, pp. 40-41. Romero Benítez, Jesús: *Antequera, ciudad monumental. Guía*. Antequera, Chapitel, 2012, p. 230. Romero Benítez, Jesús: *Antonio del Castillo. Escultor antequerano 1634-1704*. Antequera, Chapitel, 2013, pp. 44-45.

4. García Luque, Manuel: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza”, en Gila Medina, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Universidad, 2013, p. 200.

sobre el globo terráqueo con la cruz delante y con los brazos extendidos que recibe el título de *Cristo del Perdón*.

El precedente escultórico de este *Cristo de las Penas* de Juan Bautista del Castillo es alguna imagen de Jesús de rodillas con las manos juntas y atadas que los hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García realizaron en barro cocido y policromado en tamaño pequeño, como el desaparecido del convento



Frontispicio de la Pasión Grande
Alberto Durero,
1510.

Fotografía: © José
Luis Romero Torres.

de san Antón⁵, el del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y el del convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda⁶. Estos artistas también realizaron otra versión, de tamaño pequeño, con los brazos extendidos como el *Cristo Varón de Dolores* o *Cristo Mediador* que se conserva en el ayuntamiento granadino, que posiblemente sea el mismo que estuvo en el convento de santa Isabel la Real⁷.

Con respecto a las figuras de medio cuerpo prolongado del *Ecce Homo* o *Cristo de las Penas* de los hermanos García que se conservan en la cartuja

5. Orozco Díaz, Emilio: “Los hermanos García”, *Cuadernos de Arte*, nº 1, 1936, p. 15, foto XVI.

6. López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús: “Un nuevo *Ecce-Homo* de los hermanos García en las Descalzas Reales de Madrid”, en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada, Universidad, 2014, pp. 175-188.

7. Orozco Díaz, Emilio: “Nuevas obras de los hermanos García”, *Cuadernos de Arte*, nº 1, 1936, pp. 331-332. López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús: “Cristo Varón de Dolores o Cristo Mediador”, en Gila Medina, Lázaro (coord.), *Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (S. XVI-XVIII)*, catálogo. Granada, Diputación, 2015, pp. 356-361.



Ecce Homo

Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Fotografía: © Juan José López-Guadalupe Muñoz.



Cristo de las Penas o Ecce Homo
Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García, Cartuja, Granada.
Fotografía: ©José Luis Romero Torres.

de Granada y en la iglesia de los santos Justo y Pastor de la misma ciudad, los historiadores consideran que fueron concebidas como un Cristo de rodillas representado sólo hasta las caderas. Juan Bautista del Castillo pudo conocer algunas de estas obras de los hermanos García, pues fueron realizadas en las primeras décadas del siglo XVII. Actualmente conocemos con mayor precisión a estos dos hermanos gemelos y artistas, uno escultor y otro pintor, que vivieron entre 1576 y 1639/1644 en Granada⁸.

Por la amplia producción y por el número de discípulos, otro taller granadino de escultura que desarrolló una importante actividad, principalmente en el segundo cuarto de ese siglo, fue el de Alonso de Mena y Escalante. Aunque no se conoce ninguna versión suya de Cristo de rodillas, este artista talló en 1644 el *Cristo de las Penas* de la iglesia del Carmen de Écija, una imagen de medio cuerpo en oración con los brazos en tensión y las manos juntas delante del pecho, una composición semejante a la que tiene este Cristo de Juan Bautista del Castillo.

Juan Bautista del Castillo debió de realizar este Cristo en las décadas de 1640-1650⁹. Su obra refleja la influencia de los hermanos García en la composición iconográfica, como los historiadores venimos destacando desde que Emilio Orozco lo hiciera en 1936. Además, también apreciamos ciertos rasgos formales afines al arte de Alonso de Mena en el modo de envolver el sudario alrededor de la cadera de Jesús y de anudar los extremos del paño en su lado derecho, a diferencia de las imágenes de los hermanos García que lo hacen en el lado opuesto. Frente a estas influencias, el artista supo crear una obra personal de profundo sentimiento de gran realismo. Debió de realizarlo en fecha cercana a la del *Cristo expirante* de la parroquia antequerana de san Pedro, también denominado de las Penas,

8. García Luque, Manuel: “Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García (1576-1639/1644)”, *Archivo Español de Arte*, nº 360, 2017, pp. 365-382.

9. Rechazamos la catalogación de obra del primer tercio del siglo XVIII publicada en Camacho Martínez, Rosario *et al.*: *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 69.

como muestran los rasgos formales de su anatomía y, especialmente, el tratamiento técnico de la cabeza. Actualmente, estas dos imágenes no llevan corona, a pesar de que fueron concebidas para llevarla superpuesta, sin tallar en el bloque de madera de la cabeza como era costumbre en la primera mitad del siglo XVII.

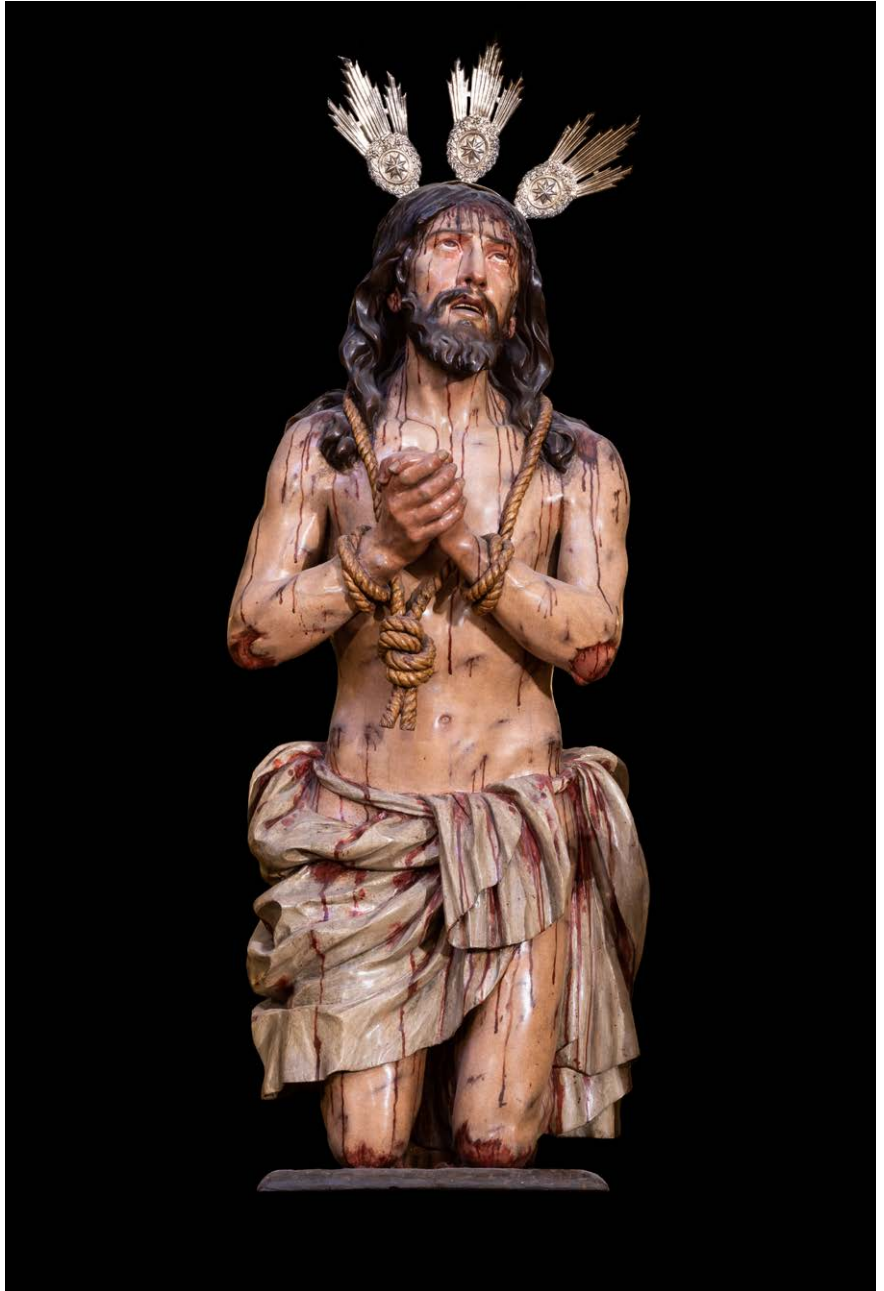
Décadas después, el escultor Pedro Roldán talló en 1680 el magnífico *Cristo de la Caridad* de la iglesia del hospital de la Santa Caridad de Sevilla que representa a Jesús de rodillas con las manos juntas en oración. Sin duda, este artista se inspiró en las esculturas de los hermanos García y de Alonso de Mena, y, sin duda, en el Cristo antequerano, pues la imagen sevillana y la antequerana poseen el mismo gesto de la cabeza hacia su lado izquierdo, diferente al que tienen las versiones de los hermanos García y de Alonso de Mena que miran hacia el otro lado¹⁰. El escultor sevillano Pedro Roldán (1624-1699) era de familia antequerana y en esta ciudad transcurrió su infancia. En ella, sus padres contrajeron matrimonio y nacieron los primeros siete hijos. Pedro Roldán, que fue el octavo hijo, nació en Sevilla en 1624 y la familia volvió a Antequera, pues en 1626 nació Antonia¹¹. En esta ciudad permaneció hasta su ingreso en el taller de Alonso de Mena y Escalante hacia 1638.

La fortuna crítica de este *Cristo de las Penas* que estudiamos no ha sido muy favorable hasta fechas recientes. José María Fernández en *Las iglesias de Antequera* lo denominó *Ecce Homo* y, aunque no lo valoró bien porque consideró que era de “factura seca e ingrata actitud”, señaló su relación con las obras de los hermanos García y con la mencionada imagen de Pedro Roldán¹². Sobre la autoría no comentó nada porque desconocía

10. Excepto el *Ecce Homo* o *Cristo de las Penas* de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada.

11. Romero Torres, José Luis: “Aportaciones documentales sobre el escultor Pedro Roldán”, *Laboratorio de Arte*, nº 35, 2021 (en prensa)

12. Fernández, José María: *Las iglesias de Antequera*. Málaga, Centro de Estudios Andaluces, 1943, p. 56. Edición, Antequera. , p. 117.



Cristo de la Caridad (1680)
Pedro Roldán. Iglesia del hospital de la Santa Caridad, Sevilla.
Fotografía: ©Daniel Salvador Almeida.

la existencia de Juan Bautista del Castillo, artista que no mencionó en el capítulo de *Imagineros antequeranos*. Posteriormente, Jesús Romero Benítez tampoco mencionó el autor ni la advocación de las Penas en la primera versión de la *Guía Artística de Antequera* (1981), lo que su autor subsanó en las siguientes ediciones, dando a conocer la advocación correcta y la atribución a Juan Bautista del Castillo¹³. En 1985, los autores de *Inventario Artístico de Málaga y su provincia* lo catalogaron del siglo XVIII¹⁴, como hemos comentado más arriba. La personalidad y actividad artística de este escultor han sido puestas en valor en dos publicaciones: *La escultura del barroco*¹⁵ (2011) y la monografía del escultor Antonio del Castillo¹⁶ (2013), hijo del mencionado artista. El escultor Castillo fue elogiado por el padre Cabrera en el siglo XVII y por Barrero Baquerizo en 1732 en las respectivas historias de Antequera, pero su nombre quedó posteriormente eclipsado.

Juan Bautista del Castillo, que era hijo del alarife Francisco Sánchez del Castillo y Catalina Muñoz del Viso, fue bautizado el 25 de julio de 1581 en la parroquia de san Pedro. Su hermano Pedro, que era menor en edad, aprendió el arte de la escultura en Sevilla desde 1605 con Juan Martínez Montañés y su hermana María contrajo matrimonio con Andrés de Iriarte (+1604), un escultor activo en Antequera. Realizó la imagen titular de la parroquia de san Juan Bautista en 1618, y en 1644 firmó un *Cristo crucificado* tallado en marfil, actualmente en paradero desconocido. Además de la imagen que estudiamos, se le atribuyen varias esculturas de gran calidad artística, como el *Cristo de las Penas* de la parroquia de san Pedro y varias obras en el convento de las carmelitas descalzas: dos crucificados expirantes, una *Virgen del Carmen* y un *san José con el Niño*

13. Romero Benítez, Jesús: *Guía Artística de Antequera*. Antequera, Caja de Ahorros, 1981 y edición 1989. Idem: *Antequera, ciudad monumental. Guía*. Antequera, Chapitel, 2012, p. 62.

14. Camacho Martínez, Rosario *et al.*: *Inventario artístico de Málaga...*, op. cit., p. 69.

15. Romero Torres, José Luis: *La escultura del barroco*, op. cit., pp. 41, 65-67 (*Cristo de las Penas*, pp. 66-67).

16. Romero Benítez, Jesús: *Antonio del Castillo*, op. cit., pp. 43-48 (*Penas*, p. 44).

Jesús, según la iconografía carmelitana del niño caminando junto al santo. Sus hijos Francisco y Antonio, pintor y escultor respectivamente, heredaron su habilidad artística.

Por el gran interés artístico que posee el *Cristo de las Penas* de la iglesia del Carmen de Antequera, esta escultura ha estado presente en varias exposiciones, destacándose principalmente las organizadas por el Ayuntamiento de Antequera: *Imaginería pasionista no procesionada* (1996) instalada en el Antiguo Pósito (Archivo Histórico Municipal) y *Saecula Aurea* (2003-2004) en la Real Colegiata de Santa María Mayor¹⁷.

17. Romero Benítez, Jesús: *Imaginería pasionista no procesionada*, catálogo, exposición en el Antiguo Pósito (Archivo Histórico Municipal). Antequera, Ayuntamiento, 1996, s. p. Idem: *Saecula Aurea. Arte e Historia en la Real Colegiata de Antequera*, catálogo, exposición en la Real Colegiata de Santa María Mayor. Antequera, Ayuntamiento, 2003, p. 33, nº 66.

ARTE COGRADE Y FUENTES DOCUMENTALES

JOSÉ ESCALANTE JIMÉNEZ

Doctor en Historia. Archivero Municipal y Cronista Oficial de Antequera

Antequera, refleja en la actualidad la imagen de una ciudad orgullosa de su pasado histórico, prueba indiscutible de ello es el importante volumen de vestigios conservados que nos hablan de ese pasado, testigos en el tiempo, de la vida y desarrollo de la ciudad.

La configuración de Antequera se establecerá casi definitivamente hasta nuestros días, a lo largo de la Edad Moderna y responderá a una estructura urbana influida de una manera determinante por las distintas órdenes religiosas que se van asentando en este periodo.

De ciudad conventual fue calificada ya, por los viajeros del siglo XVIII, cuando la describen, no es para menos, en la primera mitad de ese siglo, había en Antequera, además de su Iglesia Colegial, cuatro parroquias Santa María la Mayor, San Sebastián, San Pedro y San Juan y dos ayudas de parroquias San Miguel y Santiago, veintiún conventos, doce ermitas y numerosas capillas y oratorios repartidos a lo largo y ancho de la urbe.

Se ha calculado que alrededor de un 10% de la población era religiosa. Este hecho ha influido en múltiples factores en el desarrollo y carácter de Antequera, transmitiéndole esa especial patina con que se ha ido revistiendo.

Los antequeranos han tenido siempre un especial regusto por el conocimiento de su pasado, prueba de ello es la importante producción historiográfica, que desde el último cuarto del siglo XVI, ha tratado de ahondar en las diversas fuentes históricas, para reconstruir y dejar plasmado las grandezas locales.

El patrimonio cultural heredado en la actualidad es monumental, Antequera ha tenido la suerte de mantener prácticamente intacto todo un conjunto de elementos que van desde estructuras arquitectónicas, a delicadas piezas de orfebrería, un caso casi singular. Al que hay que agregar uno de los más completos patrimonios documentales de nuestra provincia.

Sería arduo enumerar edificios y contenidos de los mismos, para adornar nuestra exposición, lo cual nos alejaría un tanto del tema principal de nuestro trabajo: las fuentes documentales para el estudio del arte cofrade.

Las cofradías son las instituciones más características del entorno urbano andaluz desde la Edad Moderna, habiendo sabido sobrevivir a los avatares del tiempo, guerras, medidas políticas, e implacables intentos de control por parte de la iglesia, no han conseguido doblegar su espíritu, y están plantando cara al siglo XXI, con la misma fuerza y entusiasmo que en sus orígenes.

El fruto de su actividad a lo largo del tiempo, ha quedado recogido en diversos registros, por un lado como instituciones que son con personalidad jurídica, su vida queda perfectamente reflejada en la documentación producida como consecuencia de su propia existencia, por otra su especial función catequizadora, que las impulsa a dar publico testimonio de su fe católica a través de la organización de procesiones, ha dado pie a que toda una serie de elementos relacionados con la escenificación como medio de transmisión ideológica, nos den detalle puntual sobre esta faceta.

Las cofradías son unas instituciones fundamentales dentro de la sociedad en la Edad Moderna, al cubrir una importante labor de carácter

social. No podemos olvidar su actividad y funciones asistenciales, para con sus hermanos, así como en los aspectos funerarios, elementos determinantes que les confiere ese especial carisma.

Prueba irrefutable de la importancia que las hermandades y cofradías llegan a adquirir en nuestra sociedad, es el importante número de ellas que llegan a constituirse, como vemos seguidamente:

Unas 75 cofradías, de distintas tipologías, así tenemos, 7 Sacramentales, 6 de Ánimas, 38 gremiales y de gloria, y unas 24 de penitencia. Como vemos el panorama es rico y amplio. Por desgracia no todos sus archivos se han conservado o al menos no se han recuperado hasta hoy. Sin embargo contamos con la fortuna, de haber conseguido rescatar ejemplos de todas las tipologías.

Así de cofradías sacramentales, se han conservado cuatro, penitenciales siete, seis de gloria y una de ánimas. En total se computan 161 libros y 43 legajos.

De las cofradías la más antigua es la Sacramental de Santa María, constituida en 1514, y con las primeras reglas aprobadas canónicamente en 1517, las que se conservan y constituyen el documento más antiguo.

Sin duda la serie documental más interesante que ha llegado hasta nosotros son las reglas y ordenanzas, así como los libros contables.

De los veinte archivos la mitad se corresponden con instituciones vivas en la actualidad, prueba de ello es lo temprano de algunas series de la última década del siglo XX. Así mismo forman parte de estas colecciones registros sonoros y de imágenes, en formato de cintas magnéticas.

Como se ha podido apreciar hemos realizado una pequeña clasificación primaria dividiéndolas atendiendo a su tipología, y aportando su fecha refundación en aquellas que tenemos la certeza del dato, o en su caso el siglo de constitución.

Las fuentes empleadas para determinar este número de hermandades, han sido variadas. Por una parte hemos recurrido a una obra fundamental para ello en el contexto historiográfico antequerano, se trata de la Historia de Antequera de Francisco Barrero Baquerizo, un manuscrito redactado en el primer tercio del siglo XVIII, concretamente en 1734. Cualquier estudio medianamente serio que se quiera realizar sobre el mundo cofrade antequerano, obligatoriamente tiene que pasar por esta obra. El autor dedica prácticamente un setenta por ciento del texto a historiar y aportar datos específicos de las distintas hermandades y cofradías antequeranas, desde el siglo XVI, hasta su tiempo.

Por otra parte desde hace algo más de una década el Archivo Histórico Municipal de Antequera, inició un ambicioso proyecto dirigido a la recuperación de los archivos de estas cofradías, como hemos indicado anteriormente, empezando por aquellas hermandades históricas que han existido en la ciudad, en breve tiempo se han obtenido unos resultados satisfactorios, que en un principio superan con creces las expectativas planteadas.

El Fondo de Hermandades y Cofradías, del histórico de Antequera, está configurado en la actualidad por un total de 20 archivos correspondientes a otras tantas instituciones, convirtiéndose en la sección más numerosa de este centro, aunque no por ello la más extensa cuantitativamente.

Se trata de una muy importante colección documental que comenzó a formarse en 1990, con el ingreso de los Archivos de la Cofradía de la Sangre y Santa Vera Cruz, y el archivo de la Orden Tercera de Penitencia de San Francisco, a los que se sumaron posteriormente y en sucesivos años el resto de las colecciones documentales, de las que cabe destacar por su aportación simbólica el archivo de la propia Agrupación de Cofradías, efectuado en el año 2000.

La mayoría de las colecciones documentales, están con carácter de depósito, siendo la titularidad de la entidad productora.



Portadilla en libro de Hacienda de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro. Dibujo a tinta y lápiz sobre papel, representa la insignia de la Santa Cruz de Jerusalén a ambos lados armadillas y en primer término 3 niños ataviados de ángeles portando una pértiga y faroles, precedidos de un campanillero de lujo. Siglo XVIII.

Las fechas topes que enmarcan la cronología de este Fondo, es muy amplia va desde 1517 data del libro de reglas de la Cofradía Sacramental de Santa María, a 1997 fecha del último documento que además se corresponde con una cinta magnética de video, con lo que además podemos observar la riqueza en los formatos de los documentos.

El mundo de las cofradías ofrece un amplio y vasto campo para la investigación, apartadas en muchas ocasiones, ante la dificultad que entrañaba el acceso a sus fuentes documentales, a pesar de la importancia y peso específico que suponen en la sociedad española de la Edad Moderna.

No obstante desde hace ya casi dos décadas el estudio sistematizado de estas instituciones, por diversos grupos de investigación, ha obligado a replantear en el ámbito archivístico su secular abandono, realizándose propuestas de organización de sus fondos documentales, algunas realmente brillantes como la realizada por Antonio J. López Gutiérrez y Joaquín Rodríguez Mateos¹. Tampoco podemos olvidar la importante aportación que realiza el profesor José Sánchez Herrero desde el CEIRA², a este campo, con sus trabajos referidos al mundo cofrade sevillano³.

Volviendo a la colección documental de Antequera, esta plantea una serie de dificultades, la primera, fue establecer un cuadro de clasificación, nos enfrentamos ante una masa documental con una muy diversas tipología, y con frecuentes lagunas. A ello debemos sumar la poca bibliografía de referencia y lo intrincado de esta documentación. No obstante, creemos haber logrado establecer un cuadro de clasificación, que aglutina tanto las series de carácter histórico como las administrativas, como seguidamente veremos, basando nuestros criterios para su elaboración en los aspectos orgánicos funcionales de estas instituciones.

1. LOPEZ GUTIERREZ, Antonio J y RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín. Los Archivos de las Hermandades Religiosas. Manual de organización de fondos. Sevilla. 1993

2. Centro de Estudios e Investigaciones sobre Religiosidad Andaluza

3. SÁNCHEZ HERRERO, J. (CEIRA). Guía de los Archivos de las Cofradías de Semana Santa de Sevilla. Otros Estudios. Sevilla 1990

Ofrecemos a manera informativa este cuadro elaborado en el Archivo Antequerano:

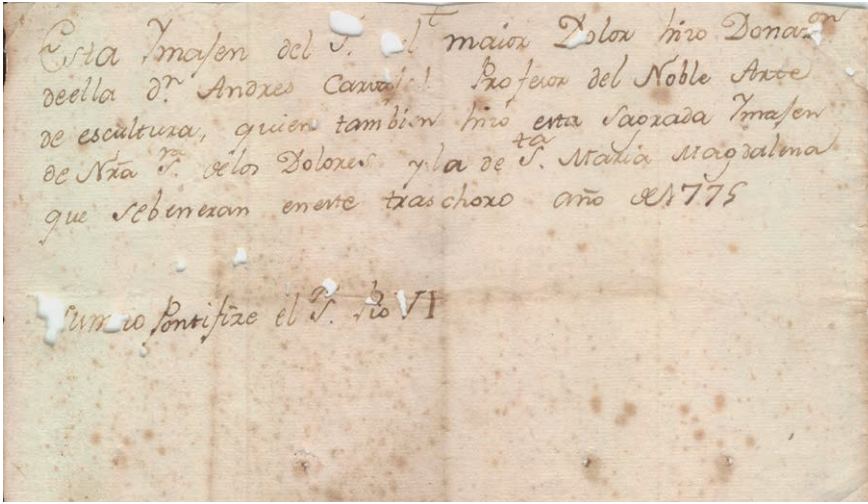
Como podemos intuir las posibilidades que se ofrecen con este panorama documental, para poder iniciar una investigación sistemática, son casi ideales.

Las tipologías documentales que podemos encontrar son muy variadas, constituciones y reglas, poderes, copias de contratos de compraventas, escrituras de censos, traslados de testamentos, inventarios de bienes, recibos, registros o padrones de hermanos, documentos de donaciones, libros de hacienda y caudales, impresos muy variados, desde poemas a carteles, que nos informan de actos y actividades. Pleitos, correspondencia, memorias, informes, privilegios y bulas, y un largo etc. El abanico de posibilidades que se abre al investigador es interminable.

Otra fuente fundamental y complementaria, para poder adentrarnos en cualquier aspecto del mundo cofrade con unas garantías lo constituyen los protocolos notariales. El escribano es el fotógrafo de la Edad Moderna española, no se entiende un negocio, una transacción, cualquier acción en la vida de las personas tanto físicas como jurídicas, sin que el fedatario participe y autentifique con su firme el acto. Por ello son totalmente imprescindibles a la hora de proceder a realizar cualquier tipo de investigación.

El mundo cofrade, gracias a la apertura de archivos y fundamentalmente al cambio de mentalidad, tanto de sus miembros como de los investigadores, ha permitido que se profundice en el conocimiento y desarrollo de estas peculiares instituciones, desde sus funciones asistenciales y funerarias, hasta la complejidad de los desfiles procesionales, como culminación de un culto anual.

Pero sin duda uno de los aspectos más llamativos y que más induce a la investigación es el unido al amplio programa constructivo y artístico que se despliega como consecuencia de la aplicación de la norma tridentina.



Documento localizado en el interior de la imagen del Santísimo Cristo del Mayor Dolor, que acredita la autoría del mismo a Andrés de Carvajal.



Portada del cuaderno conteniendo las Constituciones de la cofradía de Nuestra Señora de la Paz. Siglo XIX.



Portada del Libro de reglas de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro.

245

Sigue el Cargo y monta lab. n.º v.º 38533.

Tulio..25.. D.º Josef Claromontes Ciento y sesenta 8160

dos Limonas particulares veinte y ocho 8028.

D.º Joaquín Sanchez Doscientos 8200

Y importan las Diez y seis partidas de este Cargo traxidas a una suma la Cantidad 38925

de Tres mil novecientos veinte y un r.º. v.º

DATA

Pagado ad.ºn Miguel Marquez	2730.	48458.
De una Saya y Fexpa para el manto . . .	190.	
Del forro para dho manto	066.	
De una Cavallera	034.	
Del repique de las Campanas alaleg. . . .	020.	
De los Cohetes	080.	
Del dorado al Escapulario	078.	
De mandados y compases los areos ad.ºn Co. .	050.	
De cinco libras de clavos	018.	
De Quita y Cordel	004.	
Del aparato al Predicador	018.	
De la Capilla de musica	360.	
De la Sera y Renuevo	580.	
Del Sermon	160.	
De un plumero para el asco al Camarin . .	034.	
Dos formales para limpiar el suelo al Cam.º .	016.	
Aparato alor que sacaron y metieron el Trono .	004.	
De la Misa	016.	

Y importan las Diez y ocho partidas de Data reunidas a una suma la Cantidad de quatro mil quatrocientos cincuenta y ocho r.º. v.º de labueta

La teatralidad barroca que usan las cofradías, va a necesitar la mano de expertos artífices que desarrollaran, de las más variadas formas los elementos necesarios para emplear en la escenificación. Sería muy difícil entender el mundo cofrade sin analizar sus elementos artísticos. Montañés, Ortiz, Rojas, Carvajal, son apellidos que automáticamente vinculamos a escultores y a imaginería cofrade.

Sin embargo el análisis de la producción artística cofrade es algo muy complejo. En primer lugar por la diversificación de las tipologías de las cofradías y sus necesidades de elementos para el culto, no es lo mismo una cofradía sacramental que una de pasión o una de gloria, la escenificación variará, vinculada al mensaje que cada entidad quiere transmitir, y que ineludiblemente viene determinado en sus reglas. Por otra parte resulta abrumador el número de elementos que existen en las hermandades, y que no solo se limita a la representación escultórica o pictórica del titular.

Una hermandad debe disponer de capilla propia, usa de mantos, sayas bordados, de piezas de orfebrería y platería, de cera tallada, emplea tronos entallados y dorados para portar a sus titulares. Tan solo con esta breve enumeración, nos damos cuenta de la variedad de los artistas que un momento u otro van a participar y colaborar con las hermandades, para proporcionarles todos sus elementos de uso y de culto.

La visión que queremos aportar hoy desde aquí, es un tanto ambiciosa, ya que pretendemos tocar de forma global la producción artística desarrollada el entorno cofrade de Antequera. Para ello hemos escogido a manera de ejemplo piezas muy significativas, que nos van a dar o al menos eso pretendemos esa visión de conjunto de las hermandades y cofradías antequeranas a lo largo del tiempo. Piezas en su totalidad que aun hoy se conservan y que en su mayoría continúan usándose para el fin que fueron creadas, además vinculadas a la fuente documental que nos informa puntualmente de su hechura.

Volviendo un poco al cuadro u organigrama que aportamos al principio en el que hacíamos una relación de las hermandades por su tipología, nos encontrábamos en primer lugar con las cofradías sacramentales, que tenían y tiene como acto central, la procesión del Corpus Cristi, esta fiesta religiosa, hoy día muy discreta y sobria, a pesar del amplio sector social que participa en ella, nada tiene que ver con el despilfarro de imaginación y lujo con que se celebraba en otros tiempos. Nada tenía que envidiar las parafernalias y tramoyas que se construían en Antequera, con las de otras ciudades.

Especial trascendencia llegó a tener esta festividad a lo largo del siglo XVII, dando incluso lugar a un estilo concreto de elementos arquitectónicos, que los historiadores del arte han bautizado con el término de “Barroco efímero”, para referirse a toda una serie de construcciones de estructuras, expresamente para la práctica festiva.

Veamos cómo se preparaba la ciudad para el Corpus, tomemos un año al azar, por ejemplo 1674, en este año se celebró el día 24 de mayo, jueves, por supuesto. La ciudad en Cabildo ordinario celebrado el 2 de abril, designó como comisarios responsables para organizar los actos a los regidores don Francisco Villalba Gallegos, don Francisco Chacón, don Juan Rico de Rueda y Chacón y don Diego Ignacio de Villalba y a los jurados don Alonso Duran y a don Andrés de Luna, ellos serán los encargados de contratar y establecer toda la arquitectura efímera que adornará las calles de Antequera al paso del Santísimo Sacramento. En este año de 1674, invertirán del caudal de propios y tan solo para las construcciones, danzas y elementos, la nada despreciable suma de 18.040 reales de vellón. La procesión discurriría por plaza de San Sebastián, Cuesta Zapateros, Cuesta el Viento, Calle Pasillas, Peñuelas, Calle Carreteros y Calle Estepa, hasta nuevamente la plaza de San Sebastián.

Veamos pues como quedó la ciudad decorada para tan importante evento. En primer lugar en la plaza de San Sebastián, se levantó un *“enmaderado con forma de salón, desde las casas que esta ciudad tiene, hasta*

*la esquina de la alhondiguilla, por una parte y otra de dicha plaza, con cuatro puertas, una al principio y otra al fin y dos a los lados...con sus pilastrones en relieve y encornizamientos*⁴, esta construcción se recubría de 24 lienzos al óleo con diversos motivos y el resto se pintaba al temple, imitando las arquitecturas.

En la cuesta de Zapateros, junto a la esquina de calle el Río, se construyó un altar *“de tres cuerpos principales y cuatro con el codo con sus pilastras y columnas fingidas y encornizamientos boleados, con 7 lienzos al óleo, y lo demás restante de dicho altar a de ser al temple*⁵.

Un poco más adelante, en la entrada de calle Caldereros, se levantó *“un risco, desde la esquina de la calle Pasillas, hasta la esquina de la calle del rastro, desde una pared a otra, el cual se ha de componer de una rueda con figuras que anden al alrededor y una noria sacando agua y un molino de papel y Santiago en un caballo y otras figuras diferentes, con un encañado que haga dos arcos para su adorno*⁶.

Otro altar iría al final de la calle de Pasillas, a la entrada de la cuesta Álvaro de Oviedo, *“desde la esquina de la calle Pastores, hasta la fuente que llaman de pasillas, que ha de tener de alto catorce varas y once y media de ancho, con cuatro términos con el codo, con su encornizamiento en relieve y coronaciones de remates y dos puertas a los lados*⁷, este altar estaba además recubierto o adornado con nueve lienzos de pintura al óleo.

Otra construcción efímera, concretamente otro risco se realiza a la entrada de la calle el Purgatorio, *“donde hace esquina a la casa en que vive*

4. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

5. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

6. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

7. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

don Diego Laguna y Córdoba, abogado, el cual risco se ha de componer de un árbol de la vida, y en la mesa un velón con cuatro luces echando agua y una procesión del Corpus, con dos frailes de cada religión y la cruz de la parroquia y músicos y un cazador con dos galgos de tras de una liebre y una zapatero cosiendo zapatos y un sastre cosiendo y un pastor guardando ganado y otros animales todo de bulto excepto la muerte de el árbol de la vida, que ha de ser de pintura y recortada”⁸.

En calle Estepa, se erigió *“una portada de madera, en el sitio de la fuente nueva, desde la esquina de la calle de las Comedias, hasta la esquina de la calle Carreteros, con una puerta que haga arco en medio con cuatro terminos”*⁹, esta portada se vistió con siete lienzos al óleo.

El ultimo altar, se levantó en la plaza de San Agustín, frente al convento de frailes del mismo nombre, se componía la construcción de una estructura de 34 varas de alto y 20 de ancho, con cuatro cuerpos y ático y columnas en relieve, la cual se cubrió, con *“catorce lienzos al oleo de diferentes pensamientos que para ello se me han de dar por dhos comisarios, y lo restante de dicho altar a de ser de pintura al temple y a de ser de cuatro cuerpos principales y cinco con el codo y además de ello siete figuras, las cuatro en el cuerpo de dicho altar y las tres en los remates, con sus columnas enteras en relieve, con todos sus miembros”*¹⁰.

Realmente, como podemos ver el despliegue decorativo era muy importante, pero la cosa no quedaba en esto, además se contrató, *“el vestir de pintura al temple diez bocacalles, con sus portadas que se han de hacer de madera del ancho de las calles donde se han de poner y de alto de cuatro baras, además de sus remates.*

8. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

9. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

10. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

N. 0.322.522



D. Martin Anson Rodríguez
Fiel Contraste de esta Ciudad. =



Certifico: Que he reconocido y contrastado una Corona de oro de ley de diez y ocho quilates, con peso de setenta y tres onzas y nueve adarmos, perteneciente a la Real e. Illustr. Archicofradia de la Santa Cruz en Jerusalem y de Nuestra Señora del Socorro. =

Antequera primero de Abril de mil ochocientos noventa y cuatro =
Martin Anson

Certificado de contraste de una corona de oro, hoy desaparecida, perteneciente a la cofradía de la Santa Cruz de Jerusalén (arriba).

La primera a mano izquierda como se entra en la calle Carreteros por la fuente nueva, que de dicha calle va al convento de San Agustin, y en dicha mano la calle en que vive Mateo del Aguila, escribano público, y los dos de más arriba, de dicha calle de Carreteros, de una y otra mano hasta dos calles de más arriba que son la de mano derecha que va a la calle San Miguel y la que esta en frente que va a la almona del jabon y a la entrada de la calle Nueva, por lo alto, y la entrada de la calle de la Tinajería y la entrada de la calle del Rio por la calle de Zapateros, y la entrada de calle Najera por dicha calle de Zapateros”¹¹

Como podemos ver no se dejaba prácticamente nada sin decorar, además se entoldaban todas las calle del recorrido, el resultado debía de ser realmente impresionante.

Sin entrar en ver la compleja estructura de los elementos sociales que participaban en el desfile, tan solo presentamos dos por el contraste que supone para hoy, así tenemos, que los comisarios, contratan también la construcción de “...seis gigantes grandes y dos pequeños de madera y pintura y una tarasca, así mismo siete vestidos de diablillos de lienzo...”,¹² la tarasca generalmente abría los desfiles de la procesión del Corpus. También se contrataba para el desfile “...cinco danzas, tres de tambores y dos de sarao, las de tambor con nueve hombres con el tambor y las de sarao una de a diez y otra de a ocho mujeres y hombres todos bailarines...”¹³

Todo un mundo complejo y lleno de simbolismos, en una España decadente gustosa de estos divertimientos para olvidar las adversidades con las que convivían.

11. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

12. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

13. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan Fernández Salgado. Legajo nº 1.808

Todas estas tramoyas estaban ejecutadas por pintores, doradores y escultores, por un lado el costo de estas construcciones efímeras, era asumido por las distintas hermandades sacramentales y mayoritariamente la ciudad, que participaba de forma muy activa en la organización de los actos.

La custodia es sin duda el elemento fundamental, al ser el portador del simbólico Cuerpo de Cristo. La belleza de estas piezas es realmente extraordinaria. En Antequera el arca, custodia y andas, son realizados a principios del siglo XVIII, a partir de 1709, por el platero granadino Salvador de Argüeta, el dato informándonos puntualmente de la elaboración de este conjunto procesional nos aparece por un lado en las Actas Capitulares del referido año, además de conservarse una copia del contrato con el artífice en la documentación del Archivo de la Cofradía de San Eloy

Sin duda la Semana Santa de Antequera, es una de las más originales por mantener una serie de peculiaridades formales que estéticamente la distinguen del resto de las andaluzas. Son muchos los elementos que se han mantenido y que despiertan el interés constante de aquellos que se acercan a conocerla. A ello hay que añadirle el casi increíble patrimonio artístico conservado.

Tal vez uno de los elementos más característicos y significativos de nuestras cofradías sea los tronos de palio, están formados por una marquilla moldurada de pequeñas dimensiones sobre la que se suelen adosar elementos decorativos tales como cartelas o escudos de madera tallada y dorada. Sobre esta marquilla se apoyan los candelabros, sobre este canasto asienta una peana siempre de madera dorada, llamada también triunfo o trono, de ahí el nombre genérico con se suelen aludir a estos importantes elementos escenográficos cofrades.

El documento gráfico más antiguo conservado que nos muestra un trono antequerano, es un grabado realizado en Granada por Juan Ruiz Luego en 1741, en el que aparece el Nazareno del Dulce Nombre de Jesús de la Cofradía de la Paz.

En cuanto a descripciones, las más antiguas se remontan a mediados del siglo XVII, existen dos descripciones realmente significativas, en primer lugar tenemos un contrato realizado entre los hermanos de la cofradía de la Sangre y el entallador Tomas de Saavedra, que reproducimos seguidamente, dada su belleza descriptiva.

“Sepan cuantos estas escritura Vieren como nos Manuel Mateo de Alcázar Mayordomo de la cofradía de la sangre de nuestro señor Jesucristo de la una parte y de la otra Thomas de Saavedra Vecinos que somos de esta muy noble ciudad de Antequera decimos que por quanto la dicha cofradía tiene acordado que se hagan unas andas para la imagen de nuestra señora de la Cruz que sale los Jueves Santos y se ha tratado y conferido los otorgantes hayan de hacer y el dicho Thomas de Saavedra con Las calidades y condiciones siguientes La primera con condición que las dichas andas han de ser de planta y forma de las de la virgen del socorro Y demás de ello a de llevar un aro grande proporcionado para que lleve la cola del manto y demás de los niños que lleva la virgen del Socorro a de llevar en el trono de la Imagen de mas de los ocho Ángeles de las varas a de hacer seis o siete Ángeles en el trono hincados de rodillas con los atributos de la pasión todo de madera sin otro accidente Y tengo recibida madera para ellas que sea de apreciar y descontar del precio de los dichos doscientos y cincuenta ducados que es la cantidad liquida que me a de dar la dicha cofradía...”¹⁴

Como vemos el documento anterior fechado en 1669, hace alusión a un modelo de trono, concretamente se refiere al construido por la cofradía del Socorro hacia 1650, del que también conservamos su descripción, no por el contrato directamente sino por un procedimiento judicial por una discrepancia en el precio entre los mayordomos y el pintor con el se firma el contrato para el dorado y la policromía de la pieza, que incluye un testimonio del contrato original firmado entre el pintor y la hermandad.

14. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano José de Mora Cobarrubias. Legajo nº 1.221.

Este documento no es tan descriptivo como el anterior pero lo complementa al añadir elementos distintos lo que al unir los dos nos ofrecen una visión muy completa de la forma real de un trono antequerano en el siglo XVII. La parte detallada del documento:

“...de dorar unas andas nuevas que tiene de escultura y ensamblaje con veinte Ángeles y ocho atributos y seis varas del palio y estofarlo todo lo que pidiere la obra y encarnarlo y las vestiduras de los Ángeles con cenefas a punta de pincel y color por asiento y por la parte de a dentro de las andas todo acabado en toda perfección...”¹⁵

Hemos de indicar que el artista encargado de ejecutar la policromía y dorado del trono encargado por la cofradía del Socorro, es Francisco Rodríguez de Alarcón, se trata de un pintor natural de Sevilla, donde se forma, y que posteriormente se traslada a Antequera, donde desarrollará gran parte de su vida familiar y laboral, donde incluso fallece. De sus obras más relevantes podemos anotar el dorado y pintura de las bóvedas de las capillas mayores de los conventos de San Francisco y de San Agustín, por destacar dos de las más llamativas.

Volviendo a los tronos de palio, observamos gracias a este documento de una manera perfecta la belleza y estructura de los mismos, para finalizar fijarnos en un pequeño detalle, en las descripciones de habla de las varas del palio, este elemento, fundamental, nos permitirá en cierta medida poder llegar a establecer una evolución en el tiempo de los palios así los más antiguos responderán a la formula aquí tratada es decir seis varas en el siglo XVII, para evolucionar a ocho en el siglo XVIII, y hasta doce ya en el siglo XIX, con la gran modificación que se le practica al trono de la Virgen del Socorro.

Sin duda hoy día y por diversas causas, se ha llegado a conservar y en algunos casos reproducir de forma romancista, prácticamente una

15. A.H.M.A. Fondo Municipal. A.M.A. Documentos sin clasificar.



*Trono de
palio de Nuestra
Señora de los
Dolores*

muestra de esta evolución de los palios, solamente debemos hacer un recorrido por nuestras cofradías para darnos perfecta cuenta de ello.

El trono como hemos visto está compuesto de una serie de elementos que lo configuran y le dan carácter, de ellos dependerá en gran medida la transmisión de sensaciones al devoto que observa el desfile de la hermandad, por ello las cofradías cuidan al máximo los detalles.

Veamos algunos de ellos, por ejemplo las bambalinas del palio, la más antigua conservada en Antequera, se corresponde con el trono de un crucificado el Cristo Verde, se tratan cuatro toldillas en terciopelo verde, bordadas en plata y oro y realizadas en 1636, como así quedó reflejado en un asiento en el libro de Hacienda de la Cofradía de la Sangre. Son unas bambalinas para un palio de seis varales, que se remataba el fondo con un cielo realizado en tafetán, y que no se ha conservado. Este palio se conserva en un perfecto estado, no siendo procesionado en la actualidad.

La pieza de bordado que despierta más interés en un trono son sin duda los mantos de las Vírgenes, en Antequera, disponemos de un amplio repertorio con piezas realmente geniales, destacando el de la Virgen de los Dolores, ejecutado por el bordador granadino Alejandro Rubio en 1795, los dos de la Virgen del Socorro, realizados por Antonia Palomo y por José Reynes Casadevall, respectivamente y por último el bordado por Josefa Medina para la Virgen de la Soledad, de la cofradía del Santo Entierro. Son los cuatro mejores ejemplos de este tipo de adorno, todos están realizados entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, y se encuentran perfectamente documentados. Abría que sumar el manto igualmente de la Virgen de la Paz, los mantos de la Virgen del Rosario y de los Remedios por citar además algunos más conservados pero en su mayoría no documentados.

Volvemos a las fuentes documentales cofrades, para continuar con otro de los elementos fundamentales y que además da el nombre al trono, es decir nos referimos a las penas, basas o triunfos, se han conservado

de diversos estilos y épocas, destacan las de carrete y las piramidales. La documentación conservada es muy rica, así por ejemplo disponemos del contrato firmado entre los mayordomos de la cofradía de la Soledad y el escultor Antonio del Castillo

“...Sepan cuantos esta escritura vien como yo el licenciado Antonio del Castillo como principal y yo el licenciado Francisco del Castillo presbítero su hermano su fiador... otorgamos que nos en favor de la cofradía de nuestra señora de la soledad y quinta angustia cita en el convento de nuestra señora del carmen desta dha ciudad de hacer unas andas para la madre de dios de la Soledad que han de tener quinze ángeles diez en las varas y dos delante para los pebeteros y tres que han de reunir la urna con su bastidor Y basas y con su herraje de tornos acabado todo en toda perfección...”¹⁶

El precio se fija en 200 ducados. Francisco del Castillo, es hermano del escultor, fue también pintor, y en este contrato, actúa como fiador y garante de Antonio, ambos a la vez son hijos de un importante escultor, al que más adelante haremos referencia, Juan Bautista del Castillo.

Además de conservarse la pieza original, en una de las capillas colaterales del Convento del Carmen, también disponemos para conocer

16. A.H.M.A. F.P.N. A.N.A. escribano Alonso Monterroso, legajo nº 521

con detalle esta peana de un curioso grabado realizado por Cerdá en Málaga.

Otra peana o triunfo es el que contrata también Antonio del Castillo con otra cofradía antequerana el 5 de abril de 1682, en esta ocasión es con la cofradía del Dulce nombre de Jesús, del convento de Santo Domingo:

“...que había de hacer y labrar dicho Triunfo, costeándolo de todo lo que toque a madera y escultura, de tres cuerpos, el primero cuadrado y los dos seisavados, en que han de entrar 24 ángeles repartidos, según y en la forma de la planta que se ha de entregar, y con 12 tarjetas de talla y 4 serafines en el primer cuerpo, y 6 varas para el palio, y asimismo ha de poner la madera necesaria y jornales para las parihuelas y las dichas varas han de corresponder en la hermosura con el Triunfo, y por todo ello se han de dar 300 ducados...”¹⁷.

También se encuentra documentado el dorado de esta peana, realizado por el artista antequerano Manuel Luis de Borja.

Más cercana en el tiempo es la magnífica pena piramidal de estilo rococó que prácticamente cubre la totalidad de la canastilla, del trono de la Virgen de la Soledad. Esta obra fue realizada por Miguel María de Carvajal, hijo del famoso escultor Andrés de Carvajal y Campos, en 1787. En 1924 Pedro Morganti Bayenttini, de Málaga, redora la peana, base de los varales, media caña y esquinas del palio, así como las molduras del tarimón. También policroma la serie de angelitos que decoran el conjunto, los cuales habían sido restaurados anteriormente, en 1923, por el artista sevillano Antonio Infante Reina. En cuanto al palio, de color negro, fue realizado en 1846. Los tubos y nudos de los varales, se deben al orfebre cordobés Felipe Castillo Sánchez, quien los elaboró en 1924.

Retomando el tema de la producción de los plateros para las hermandades, además de lo ya puntualizado, debemos detenernos al menos en dos elementos sustanciales uno las coronas de las Vírgenes, por ser las

17. A.H.M.A. F.P.N. Escribano Carlos de Talavera, legajo nº 2.612.



*Trono de palio
de Nuestra
Señora de la Paz*



Detalle del antiguo palio del Santo Cristo Verde



Túnica de hermano Mayor .



Detalle de bordado.

piezas ejecutadas por los artífices, de manera más delicada, habiéndose establecido en Antequera, un estilo perfectamente identificado, del que vamos a mostrar tan solo tres piezas, y de las que en la actualidad tan solo se conservan dos. En primer lugar nos ha llegado constancia documental de la existencia de una corona de oro de ley de 18 quilates, y 2.111 gramos de peso, que poseía la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, tan solo nos ha llegado, la certificación emitida en 1894, por el platero Martín Ansón Rodríguez, como fiel contraste de Antequera y una fotografía que recoge la obra de arte. Es uno de esos raros elementos que llegaron a desaparecer durante la Guerra Civil.

En cambio están documentadas y se han conservado sendas coronas en plata sobre dorada una de la cofradía del Socorro labrada en 1781 por el maestro platero Diego Ruiz y otra propiedad de la cofradía de la Soledad que realiza el antequerano Joaquín de Lara.

Para concluir este breve apartado dedicado a la platería es necesario ineludiblemente referenciar un trono emblemático de la Semana Santa de Antequera, el trono insignia de la Cruz de Jerusalén. El conservado en la actualidad es obra del siglo XIX, que viene a sustituir la primitiva pieza de los plateros flamencos, afincados en Málaga, Nicolas Tercero y Micael Fux.

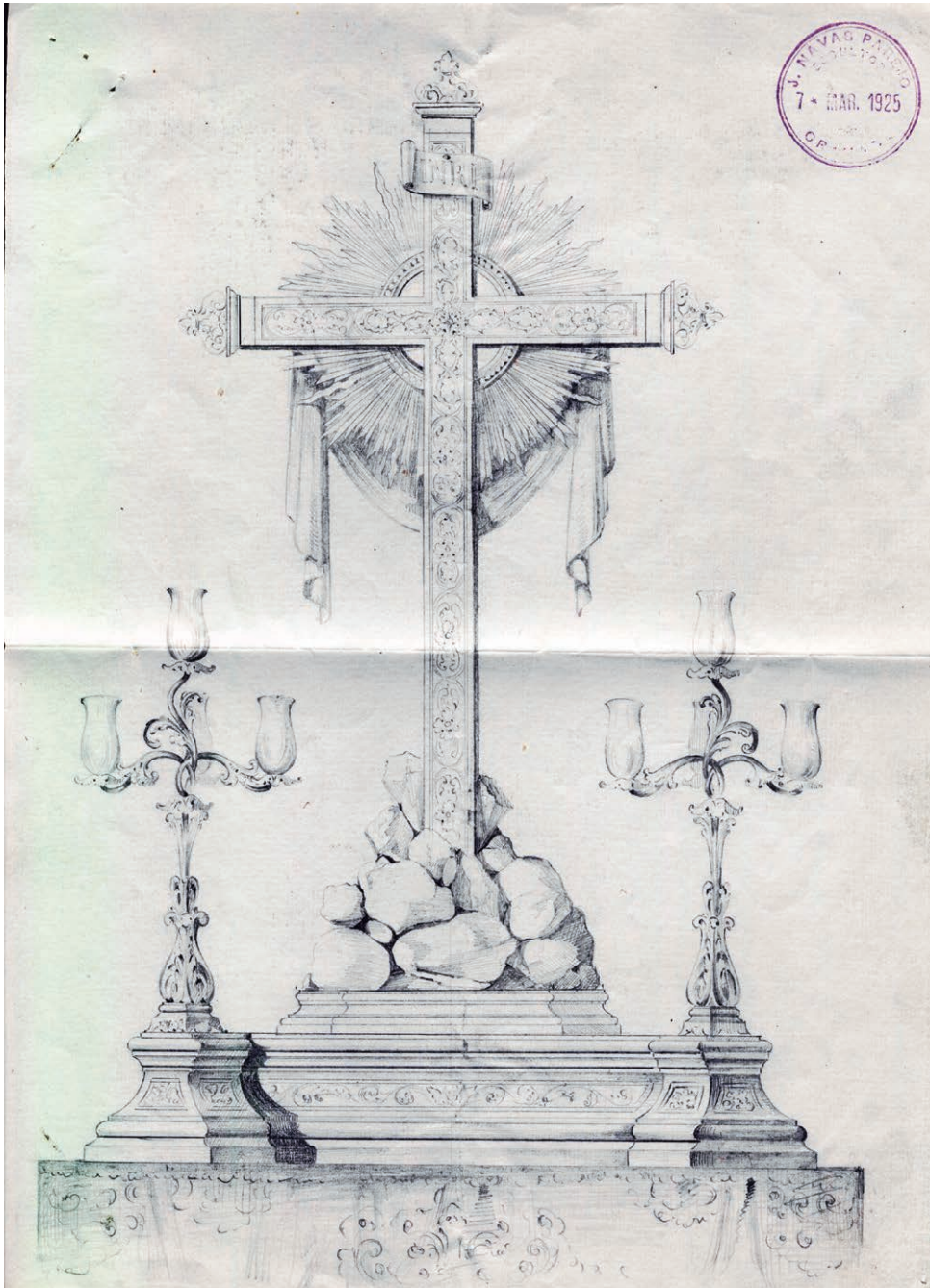
Si peculiar y representativo es el trono insignia de la Santa Cruz en Jerusalén, no lo es menos, la bella urna de la Cofradía del Santo Entierro. Esta urna es una magnífica pieza de estilo rococó realizada en 1773 por el entallador Miguel Rodríguez Guerrero, los ángeles que la acompañan fueron tallados en 1791 por el escultor Miguel Carvajal. La urna del trono del Santo Cristo Yacente se tarda en realizar tal y como la conocemos hoy día, 170 años, y en su hechura trabajan cinco artistas. En 1791, además de los ángeles indicados, se le encarga al maestro Gregorio de Alcobar el dorado. Posteriormente, en 1939 Francisco Palma Burgos talla ricamente los cuatro ángulos y frentes, del mismo estilo que la urna y perfila sus cuatro arbotantes, para colocarle unos faroles que por aquellas fechas se le estaban haciendo. Por último el 5 de

agosto de 1943, se contrata con J. Navas Parejo, escultor y orfebre granadino su terminación, que se recoge en un muy interesante documento, conservado en el archivo de la cofradía. Se trata de la pieza mejor documentada de todas las conservadas en las cofradías antequeranas. El archivo de la cofradía de la Soledad, contiene toda la documentación relativa esta magnífica obra, desde los contratos originales del siglo XVIII, fotos de principio de siglo que nos enseñan la urna previamente a su transformación, pasando por los diversos bocetos que en su día dibujo Paula García Talavera, mostrando una serie de opciones, hasta llegar al resultado final que nos ha llegado hoy día, por supuesto con los correspondientes contratos, que reproducimos junto a estas líneas. Han sido tan minuciosos en la conservación de esta documentación que incluso se ha llegado a conservar hasta los recibos de los pagos efectuados a los distintos artistas y una importante colección fotográfica.

Posiblemente esta cofradía de la Soledad, sea la que conserve de una manera más detalladas elementos documentales de primer orden referidos a su patrimonio artístico ello se debe a la profunda remodelación que sufre en la primera década del siglo XX, y al celo puesto en su día por la familia García-Berdoy, que cargaron con la responsabilidad de remodelar, dentro del llamado estilo antequerano prácticamente todos los enseres procesionales de la hermandad.

Pero si llamativos son los tronos con todos los elementos decorativos, que lo componen, triunfos o peanas, mantos para las vírgenes, palios, varaes, coronas y potencias, todo va en función de un actor principal, en la escenificación barroca que es el desfile procesional, nos estamos refiriendo lógicamente a la imagen titular de la cofradía o hermandad.

De la buena mano del artista dependerán muchos factores del mundo cofrade, es la obra mejor cuidada, en la que los cofrades tanto los de hoy día como los de otras épocas más se han preocupado en elegir. Para su talla las hermandades han buscado siempre a los mejores y más perfeccionistas artistas del momento.



Dibujo del proyecto para el trono de la Cruz de Guía para la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, de Navas Parejo, 1925.

Antequera, ha sido en este sentido una privilegiada, por un lado cuenta con un acervo de imágenes muy importante, por otro su calidad es indiscutible y además, se está determinando un círculo imaginero, que establece un estilo propio, que aún está por estudiar con profundidad por parte de los historiadores del arte, pero que abre una muy novedosa puerta, que en un futuro, tal vez no muy lejano, cambie algunos conceptos en el campo escultórico andaluz.

Como hemos indicado el inventario de esculturas cofrades antequeranas es si cabe tan amplio como el de los enseres. Por ello tenemos que limitar su número, y hemos escogidos las piezas más significativas, tal vez no a nivel cofrade, pero si a nivel técnico, ya que nos hablan de ese círculo escultórico, ignorado hasta principios de los años noventa del pasado siglo, y que tras catorce años de investigación comienza a vislumbrarse un importante cambio conceptual.

Todo comenzó en 1991, en el verano de este año, se descubre un documento clave, y base fundamental, de muchos trabajos posteriormente iniciados. Se trata de un contrato firmado entre la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y el entonces desconocido escultor Diego de Vega el 30 de marzo de 1581, por los hermanos de la cofradía de esta hermandad, Juan Mir del Águila y Lucas Méndez, que encargan a nuestro entallador una imagen de Cristo Nazareno, llevando la cruz a cuestas. En el contrato se especifica que la talla se debe reducir a cabeza, pies y manos y que el resto del cuerpo tiene que ser de telas encoladas. No cabe la más mínima duda de que se trata del Nazareno que actualmente se procesiona en la noche del Viernes Santo por la popular cofradía de “Abajo” de Antequera.¹⁸

Posteriormente se localiza, otro singular contrato el veintiséis de enero de 1582, el mayordomo de la cofradía del Santo Crucifijo, del convento de San Agustín de Antequera, firma un finiquito con Diego de Vega por la hechura de un Cristo Crucificado, que la referida hermandad le había

18. A.H.M.A. - F.P.N. Escribano: Benito Sánchez Herrero. Legajo 1.471, fols. 942r- 943v.

encargado, y que estaba ya en su poder. Esta imagen es la que en la actualidad procesión la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, bajo la advocación del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y de la Paz.¹⁹ Tanto una como otra imagen estaban atribuidas al escultor Pablo de Rojas, al haber aparecido este nuevo maestro el panorama andaluz puede cambiar drásticamente.

Posteriormente se documentan más obras que ratifican la calidad del escultor, y a lo que hay que sumar el descubrimiento de nuevos artistas que van completando la escenografía.

Este conjunto de artistas, pintores escultores y doradores, mayoritariamente suponen un grupo homogéneo que comienza a desarrollarse a principios del siglo XVI, y que van tomando cuerpo hacia la segunda mitad, propiciado por múltiples factores, económicos, sociales, políticos y religiosos.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo, es una de las más veneradas advocaciones marianas de Antequera, que desde el siglo XVII cuenta con una masiva devoción por parte del pueblo. Se trata de una talla de bulto redondo, de aproximadamente 130 cm. de altura, con un drapeado de paños muy clásico y ricamente estofado. Se nos representa erguida, sosteniendo en su mano izquierda al Salvador y el cetro en la derecha. Su rostro ofrece una gran serenidad y, en conjunto, podemos decir que es obra de gran delicadeza, que hizo pensar en un primer momento, nuevamente en el estilo de Pablo de Rojas y su escuela, a la hora de atribuirle un autor.

Esta imagen, titular de la cofradía de su mismo nombre, está ubicada en la actualidad en el convento de Santo Domingo, aunque en origen procede del antiguo Hospital de la Caridad, donde realmente se fundó la cofradía, trasladándose sobre 1590 al referido convento.

Fue estando ya erigida en el Hospital de la Caridad, cuando los hermanos de la cofradía, contrataron con el pintor, escultor y dorador Juan

19. A.H.M.A. - FPN. Escribano: Cristóbal Méndez. Legajo 384, fols. 138r - 138v.

Vázquez de Vega la hechura de la imagen que ha llegado a nuestros días. Dice el contrato en su parte fundamental:

“En la muy noble ciudad de Antequera veinte e uno días del mes de noviembre de mil e quinientos y ochenta e siete anos en presencia de mí el escribano publico e testigos de yuso escritos Juan Vázquez de Vega pintor de imaginería vecino de esta ciudad al cual yo el dicho escribano doy fe que conozco e otorgo y convino que se obligaba y se obligo de hacer una imagen de nuestra señora para los hermanos e cofradía del hospital de la caridad de esta ciudad la cual hará de talla e dorado e pintura del tamaño de vara y media sin la peana que a de tener la cual hará de buena madera limpia e bien sazónada e que este hueca para que se pueda llevar en andas en procesión y a de ser dorada y estofada alrededor porque por razón de la hechura e oro y madera e todo lo demás que a de llevar la dicha imagen se le a de dar E pagar cuarenta y ocho ducados...”²⁰

Nuevamente, nos aparece otro nombre, prácticamente desconocido, sin embargo indagando tan solo un poco sabemos pronto que fue pintor, dorador y escultor, compartió amistad con el afamado, Antonio Mohedano de la Gutierrez; con él que colaboró además en algunos trabajos, y era natural de la ciudad cordobesa de Lucena. La primera referencia documental que tenemos de este artista la encontramos en el tratado del “Arte de la Pintura” de Francisco Pacheco en el que se dice que tanto Juan Vázquez como Antonio Mohedano son dos grandes maestros de la pintura que iniciaron su oficio en la técnica de la sarga.

Estos dos personajes Diego de Vega y Juan Vázquez de Vega, son fundamentales, para entender el desarrollo de las artes plásticas en el último cuarto del siglo XVI, en el entorno antequerano.

Este periodo será fundamental en la producción, coincide con el despertar y la gran renovación de las hermandades y cofradías, que

20. A.H.M.A. - F.P.N. Escribano: Gonzalo de León. Legajo 653, fols. 2.027r - 2.028v.

conocerán a partir de este momento un imparable avance, reflejado fielmente en la documentación de sus Archivos y en los Registro Notariales, fundamentalmente. Un elevado número de imágenes se tallaran a partir de este momento, veamos otra muy significativa de comienzos del siglo XVII.

El modelo iconográfico de la Dolorosa aparece ya perfectamente definido en Antequera fines del siglo XVI. Y se desarrolla a lo largo de la centuria siguiente. El modelo es siempre el mismo. Son imágenes de candelero para vestir. Razón por la que sólo presentan talladas, en madera la mascarilla y las manos. Sus pequeños distingos se centran en la policromía, y en los giros e inclinaciones de la cabeza, en las direcciones de la mirada, en las posturas de las manos, y nada más. Eso explica, sustancialmente, la dificultad que entraña su catalogación. Durante el siglo XVIII se introducen elementos novedosos. La efigie se enriquece, por afanes naturalistas, con ciertos postizos: ojos y lágrimas de cristal, pestañas y cabello naturales. Y, en el siglo XIX, la indumentaria, realizada a base de ricas telas y bordados, denuncia la afición a lo curvilíneo, a lo decorativo y al efectismo teatral tan propio del sentimiento cortesano de la época.

Dentro de ésta tipología se encuentra la venerada imagen de Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz, cotitular de la Archicofradía de la Sangre. Se trata de una dolorosa de candelero, de una extraordinaria y logradísima belleza e intachable ejecución. El rostro aparece levemente inclinado hacia el lado derecho, habiendo conseguido plasmar el escultor el preciso instante en que un desgarrador y contenido sollozo se convierte en llanto.

Sobre la autoría de esta Dolorosa se han estado barajando durante años los nombres de Juan Bautista y de Antonio del Castillo, por su íntima vinculación con la hermandad de la Sangre, a la que constantemente le realizaron trabajos, sin embargo no se pudo documentar ésta atribución.

Un detallando estudio de los documentos del archivo de esta cofradía nos ha proporcionado unos excelentes resultados y así tenemos que en

el “*libro de quantas que se toman A los mayordomos De la cofradía De la sangre de Jesuxpto*”, que comprende los años 1610 a 1620, en su folio 95, nos aparece las siguientes anotaciones:

“...dio mas por descargo ciento y setenta y seis reales que el dicho mayordomo paga a Jerónimo Brenes escultor de la hechura de un San Juan y Nuestra Señora, que la dicha cofradía hizo para sacar en la procesión los Jueves Santos como lo mostró por carta de pago del sobre dicho, su fecha en diez de noviembre de año pasado de seiscientos y trece que queda en poder del dicho mayordomo”...

“...dieron más por descargo ciento y treinta y dos reales que dio y paga a Gabriel Ortiz pintor por dorar y pintar las dos hechuras de Nuestra Señora y San Juan como lo mostró por carta de pago del sobre dicho su fecha en dos de marzo del año de seiscientos y catorce que queda en poder del dicho mayordomo”...

Queda pues claro y acreditado, que la imagen de Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz, fue realizada en 1613 por el escultor Jerónimo Brenes, y policromada meses después en 1614 por el pintor y dorador antequerano Gabriel Ortiz.

También tenemos documentado que la ensambladura de la madera para la talla la efectúa Juan de Arnani o de Arnania, como igualmente aparece, a quien además se le encarga la confección de un retablo para la Virgen de la Vera Cruz. No disponemos de la descripción del mismo pero si sabemos que por otra anotación del referido libro de Hacienda de la cofradía, que el pintor Baltasar de Becerra, realiza un lienzo para asentarlo en el ático de éste retablo, pieza que fue policromada y dorada por Gabriel Ortiz.

En cuanto al autor de la imagen nada sabemos hasta ahora, la única obra documentada que se le conoce es ésta, no disponiendo tampoco de datos biográficos, que pudieran aportar alguna luz sobre su existencia, no

La Fradia de Jhs Nazareno Dm el y
 yo esan nantor esta carta
 de un año de Diego de Vega en
 faceador y mo oneso e neotamuy
 nre e bva d leant en era p Arg
 cano bo y neota y re onie carta
 q me e bago q ue des dec y dr ad
 la feza e esta ga eta q n d m l l e
 me e ea q sto q n me ub em l e r o
 e e t e r o e s e n t e a m e e e a f e a
 e e t a e s c u r t a r a . d a r e p e n t e g a r e
 a e a f r a d i a y m a n u s d e l s a n t o
 s i m o n e r e . d e j h s n a z a r e n o e e e
 a b o d . c a b o s n o m y n e e e a g u i
 a f r a m e e e e a p o c l u e a e i
 e m e n e e e e a p o e o n a e y d
 e e b o s e r o m e t n a y m a g e n
 e e p o n a z a r e n o e e e t e g u a r t a o
 y m e d i a . d e a e t r n e r a e e e x e a m a
 e n g u e a d e y r x u e s t o c e n o t a d e g a z e
 a g o b a m e n t o e e e a m a n d a q u e s e
 s u e e e e t r a t a r e p o n a b a r e n o
 e e v a n o a e u s a e u e s t a s q u e e a
 e n p r o x i m a m o n s e m e a l o e f a
 e m a g e n d e p o e e e g o r e t r i a t o
 e e e o d i e e s e r i r o s t r o s m a n u s
 e r e b r e n t a e e a d o y p r o x i m a o
 e a d o e n s u s e r a n o s e r i e y g r e
 e n e a d o s a f e u r a p e l e m a e
 e u r y s a v e s e r s a c a d o s o t a m e n s e
 s a c a d o a f i r m a e l p e z a s a v n a
 a u i m e a d e a n g e o r e s i o e n g u e s a d o
 e v e s t r o a e n e e e s e p o
 e s a c a d o s u o s p a e g u o s a t a c a o
 e n e m u l t e n s u n a t u r a e
 e d a r o t u e a i l e r e a o p a

Escritura de obligación para la hechura de la imagen del Dulce Nombre de Jesús Nazareno con el escultor Diego de Vega.

se ha podido localizar de momento ninguna inscripción en los respectivos libros sacramentales, ni tampoco se ha podido encontrar ninguna otra referencia o negocio bien de arrendamiento u otro contrato en protocolos.

Sobre el policromador de la imagen, Gabriel Ortiz, sabemos que ejerció en nuestra ciudad durante el primer cuarto del siglo XVII, desarrollo su actividad como pintor, dorador y escultor, hay documentadas una abundante y significativo número de obras en estas tres facetas artísticas, nació, vivió y murió en Antequera. También nos consta que mantuvo amistad con Antonio Mohedano y Juan Bautista del Castillo, sin duda los más destacados artífices de su época, muy relacionados con esta cofradía de la Sangre, con quien sin duda debe de tener alguna relación este desconocido Jerónimo Brenes.

La policromía actual es consecuencia de una renovación realizada por el pintor y escultor contemporáneo José Romero Benítez en 1981, quien recuperó la carnación original, a partir de algunos restos que aparecieron durante la restauración. Anteriormente fue repolicromada en 1960 por el también pintor y escultor Emilio del Moral.

Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz, sale por primera vez en estación de penitencia, en la noche del Jueves Santo del año 1614. Se conoce este dato, por la elaboración de un trono para esta imagen que le encarga la cofradía al ensamblador Juan de Arnani, en este año, durante la cuaresma, haciendo alusión al hecho de que debe estar terminado para ser usado en el referido desfile procesional.

Desconocemos quien fue su primer hermano mayor, al no haberse conservado los libros de actas de la cofradía de ese periodo, comenzando el más antiguo de ellos en 1656, en cuya acta de 9 de abril se designa *“para llevar la insignia de la Madre de Dios de la Cruz a Juan de Medina...”*

Sin duda la figura clave en la imaginería antequerana del siglo XVII, será Juan Bautista del Castillo, en su entorno nacerá una autentica escuela,

los Castillo serán el nexo de unión entre los siglos XVI y XVIII. Alrededor de su taller surgirán figuras como los mencionados Antonio y Francisco del Castillo, Andrés de Iriarte, Antonio Herman del Castillo, Fernando Farfán. Sobre Juan Bautista del Castillo existe mucha documentación y muy poca obra. Sabemos que estuvo vinculado a la cofradía del Santo Cristo de las Penas, de la que fue uno de sus fundadores, hecho que ha dado que pensar en que de su mano saliera la imagen titular, circunstancia aun no contrastada totalmente.

Debemos irnos ahora al siglo XVIII, este periodo está mucho mejor estudiado, y conserva una interesante serie de imágenes de bulto redondo y de vestir. Figuras fundamentales de este siglo serán Antonio de Rivera, Diego Marques, Francisco, Diego y Bernardo Asensio, y sobre todo Andrés de Carvajal. Es inasociable la talla del Cristo del Mayor Dolor con el escultor alpujarreño. Sin duda además es de las imágenes mejor documentadas de Antequera.

Es sobradamente conocida la forma de cómo la imagen del Cristo del Mayor Dolor, llega a la iglesia de San Sebastián, no obstante queremos hacer algunas puntualizaciones, así, sabemos que, el ocho de junio de 1771, se reunió en cabildo ordinario los canónigos de la Colegiata de San Sebastián, y en el acta que levantaron nos aparece el siguiente asiento:

*“Memoria de Dn Andres Carvajal en
que manfflesta que por el mucho amor que
tiene a esta St’ Yglesia quiere donar
graciosamente para que se venere en ella Una
Imagen de Christo nro. Bien de estatura per
fecta que ha trabajado con todo esmero y
cuidado, en el paso tierno de estar caydo en*

*tierra despues de los azotes de la columna;
visto se admitio la Donazion y se dio comision
a los Sres. Nava y Zennº para que departe
de este cabildo le den para ella las correspon
dientes Gracias y pasando despues á discernir
sobre el Lugar donde se havia de colocar dhas
sagrada Ymagen se dio comision para ello a
dho sr. Zenn'º.”*

Este es el extracto del documento que acredita el hecho de la donación del artista al cabildo colegial.

Desde un principio el Cristo del Mayor Dolor se colocó en el altar que estaba en el trascoro, comenzándosele a realizar en este mismo año un retablo, que tendría un lienzo de Jesús, María y José.

Este retablo no quedará concluido hasta el año 1776, fecha en que Andrés de Carvajal hace entrega a la Colegiata de las imágenes de Nuestra Señora del Mayor Dolor y de María Magdalena, el dato nos lo proporciona una “Historia compendiada de Antequera”, de autor anónimo, con notas manuscritas de Quirós de los Ríos de 1886, quien nos cuenta que:

“...en el año 1776 por Semana Santa se comenzaron a adornar de retablos los dos altares de Nuestra Señora y la Magdalena que esta se concluyo por dho tiempo hechas una y otra por D. Andres de Carvajal, este murio el dia 25 de abril de 1779 por la tarde y al punto se dieron algunos dobles con las campanas del cavildo, como sifuera muerte de Presvitero en correspondencia de gratitudpor la donación que hizo al cavildo de la Santa Imagen de Jesus del Mayor Dolor que se venera en el trascoro de dha Yglesia Colexial...”

Hasta el momento tan solo contábamos con estos datos más que suficientes en este caso para conocer la autoría material de las actuales insignias de la cofradía del Mayor Dolor, sin embargo, hoy queremos presentar, con estas líneas un importantísimo documento que redunda sobre el hecho. Se trata de un papel de 221 mm x 131mm, escrito a una cara, y con evidentes marcas de pliegues. El documento aquí reproducido, se localizó entremezclado con fondos procedentes de la Real Colegiata.

Con toda seguridad este pequeño trozo de papel, debió en su día estar ubicado en el interior de la imagen de Nuestra Señora del Mayor Dolor, a modo de fedatario de la generosidad del escultor alpujarreño.

¿Cómo fue extraído del interior de la imagen?, es algo que hoy ignoramos, posiblemente el documento podría estar ubicado en la basa de la imagen y en alguna restauración pudo salir a la luz, o por alguna circunstancia similar. El texto que recoge dice así:

*“Esta Ymagen del Sr. Del maior Dolor hizo Donazi^on
deella dn Andres Carvajal Profesor del Noble Arte
de escultura quien tambien hizo esta Sagrada Imagen
de Nra Sr^a de los Dolores y la de St^a Maria Magadalena
que se beneran en este traschoro año de 1775
Summo Pontifize el Sr Pío VI”*

Como vemos en el texto originariamente a la actual imagen de Nuestra Señora del Mayor Dolor, se la conocía bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores.

En torno a estas santas imágenes, se funda por los canónigos de la Colegiata un Caudal, es decir una especie de institución, encargada de canalizar la hacienda, bienes y dinero, que le fueran ofrendadas al Santísimo Cristo del Mayor Dolor.



Trono de Jesús Orando en el Huerto.



*Trono de palio de
Nuestra Señora
de la Esperanza.
Cofradía de la
Pollinica.*

Esta imagen antequerana del Cristo del Mayor Dolor vio extenderse su devoción a través de una serie de estampas grabadas, que el propio cabildo colegial encargó y difundió, siendo la más célebre la del famoso burilista Manuel Salvador Carmona que la realizó en 1.755. Representa a Jesús después de la flagelación, arrodillado y recogiendo la túnica, imagen plena de barroquismo en su tratamiento técnico y formal, a pesar de su fecha de realización, resulta verdaderamente conmovedora de rostro logradísimo como medio de comunicación devocional.

Como vemos ha entrado en juego dos nuevas fuentes documentales, para el estudio del arte cofrade, por un lado las series documentales del archivo de la Real Colegiata, por otro, un documento, poco frecuente relativamente de encontrar, pero de una importancia vital. La pequeña referencia que el autor de una obra realiza, para garantizar su hechura, en un claro intento de perpetuar su recuerdo y su trabajo.

Veamos otro ejemplo en el que también nos aparece este tipo de información documental. Hace unos años apareció en el interior de la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad, de la extinta cofradía del Santo Crucifijo del convenio de San Agustín. Un pequeño papel en el que se desvelaba la autoría de la referida imagen, Miguel Márquez García, y su datación 1796. Pero este documento, además de indicarnos el nombre del escultor que realizó la imagen, también recogía cómo en 1831, se le cambiaron los ojos y esta operación la realizó el escultor Joaquín Márquez Angulo, indicando ser hijo del anterior. Nada se sabía hasta este momento de la existencia de un hijo de Miguel Márquez que continuara con la tradición escultórica familiar que iniciara su abuelo Diego Márquez y Vega.

Como vemos a veces pequeños datos, o documentos inimaginables, nos aportan un caudal de información que permite adentrarnos en el intrincado mundo de las cofradías y de la producción artística.

Para concluir este apartado dedicado a la imagería, me gustaría regresar en el tiempo nuevamente al siglo XVI. En el siglo XVI está la clave de todo.

No nos cansaremos de hacer referencia al importantísimo desarrollo intelectual que se promueve, a lo largo del siglo XVI, entorno a la Colegiata y las elites locales, cuyo reflejo más directo va a ser la producción de obras plásticas, a mano de un interminable número de artistas.

El análisis de la documentación conservada de la época de los distintos fondos que existen en la ciudad, nos aportan cada día nuevas e interesantes referencias, y resucitan del olvido a estos en muchos casos olvidados genios, cuyas producciones son de una altísima calidad, en la mayoría de los casos.

El último cuarto del siglo XVI, es decisivo, realmente se trata de un periodo de oro para Antequera, en estos veinticinco años se realizan las obras manieristas de mayor calidad y con un sello en algunos casos casi propio, como ya hemos dejado apuntado anteriormente, configurando lo que ya se ha venido a denominar el “circulo artístico antequerano”.

Dentro del mismo hay nombres tan desconocidos para el mundo del arte como Juan de Montes, un al parecer escultor flamenco que hace retablos, Luis de Haya, Cristóbal de Mesa, Baltasar López, que tuvo un importante peso específico en este “circulo”, su especialidad estaba en la hechura de vírgenes, Alonso Quintero, del que sabemos muy poco, pero que nos presenta una muy interesante labor, aunque aún no hemos conseguido llegar a documentarle alguna obra que haya subsistido.

No sucede lo mismo con el artista que va a cerrar este capítulo, del cual se conservan algunas piezas, haremos hincapié no obstante en lo más significativo, el artista en cuestión es José Hernández, pintor y escultor, que desarrolla su actividad entre el último cuarto del siglo XVI y principios del XVII.

No conocemos con certeza el lugar y la fecha de su nacimiento, pero si tenemos los datos referentes a sus progenitores, era hijo de un tal Pedro Hernández y de doña Francisca de Toro, el dato lo obtenemos de la información que nos proporciona el asiento de su partida matrimonial, ya que esto si lo hemos localizado.



Nuestro Padre Jesús del Rescate.





Trono de palio de Nuestra Señora de la Piedad.



Contrae matrimonio en la iglesia parroquial de San Isidro, el 24 de agosto de 1586, con doña Francisca de Torres, hija de Pedro de Arres y de doña María Álvarez.

Estuvo vinculado a la cofradía de la Sangre y Santa Vera Cruz, a la cual perteneció como hermano.

En cuanto a su obra, como pintor y dorador se le tiene documentada la policromía de la talla de un San Francisco ejecutada por el escultor Luis de Haya. A lo que hay que sumar numerosos trabajos menores de molduras, varas, restauraciones, y trabajos similares.

En cuanto a su faceta como escultor, vamos a destacar una imagen de bulto de un San Roque que le encarga el alarife Juan Ruiz Burgueño para la cofradía de la Soledad. El contrato en su parte fundamental dice así:

“... una imagen de bu1to de señor san roque de estatura de vara y media de pasta con peana labrado el ropaje al temple galanteado con unos oro freses e guarnición sembrados unos purpurítos de oro en las partes donde mas convengan rostro y manos encarnados de pulimento Al lado con un ángel y un perro por insignia de la altura E proporción que convengan el cual tengo de dar Acabado a fin deste presente mes de mayo en toda proporción e presencia A vista de Hernando Luque y a contento del dho Juan Ruiz burgueño e de los alcaldes que son de la dha cofradía...”.

En 1591 José Hernández, junto con el también escultor Andrés de Iriarte,

“...se obligaban y obligaron de hacer y entregar a Blas navarro questa presente vecino de la ciudad de Estepa...una figura de Sant Blas obispo de cinco cuartas de alto sin la peana todo dorado y estofado lo que conviene fecho y acabado e a contento de Personas que lo entiendan...”, por el que cobran la suma de dieciocho ducados y medio, haciendo la entrega el día de Navidad.

Y por último, vamos a destacar la hasta ahora mejor de sus obras y la que más nos interesa en este momento, a principios de 1592 José Hernández conviene con doña Isabel de Narváez, la hechura de un cristo crucificado, para su capilla de entierro. Meses después le da carta de pago a nuestro escultor y pintor, por la hechura de este cristo. El instrumento público, se redactó en la siguiente forma:

“En la muy, noble ciudad de Antequera en nueve días del mes de mayo de mill e quinientos e noventa e dos años en presencia de mi el escribano público y testigos de yuso escritos Jousepe Hernández vecino desta ciudad dorador de Imágenes al cual yo el dho escribano doy fe que conozco otorgo haber recibido E que recibió de dona Isabel de Narváez viuda mujer que fue de fco. Muñoz rredroxo que sea en gloria dos ducados en mi presencia e de los testigos de yuso Escritos de que doy fe E con los dhos dos ducados el susodho declaro estar pagado de veinte e un ducados que la dha dona Isabel esta obligada a el pagar de la mitad de la hechura de un cristo que la hecho para una capilla de la susodha y de don pedro de padilla El cual le a de pagar la otra mitad.... otro si el dho jousepe Hernández díxo que porque en el paño que lleva la hechura del dho scriptos a hecho ciertas demasías que la mitad dellas acabado de hacer la dha dona Isabel Lea de pagar La dha mitad de demasia...”²¹

Isabel de Narváez fue copatrona de la capilla Mayor de la iglesia parroquial de San Salvador, en cuyo altar estaba ubicada una imagen de un cristo crucificado, que en la actualidad se encuentra depositado en la iglesia del antiguo convento del Carmen, y que es denominado como cristo de la Paz. Se trata de una escultura de gran belleza plástica que representa a Cristo crucificado y muerto, con la cabeza inclinada sobre su pecho. El tratamiento anatómico es correcto, las piernas aparecen ligeramente flexionadas y los pies atravesados por un solo clavo.

En torno a esta imagen además se erigió una cofradía, por ello la incluimos, que tuvo una duración muy efímera, la cofradía del Santo

21. A.H.M.A.-F.P.N. Escribano Gonzalo de León, legajo 19, folios 285r a 285v.



Detalle del Trono del Santísimo Cristo del Mayor Dolor.

Santísimo Cristo del Mayor Dolor. Andrés de Carvajal.





*Trono de palio de
Nuestra Señora
del Mayor Dolor.*

Cristo de la Paz, debido a diversas circunstancias, entre otras el carácter vinculativo de la imagen al culto casi privado de los copatronos de la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Salvador.

No obstante la calidad de la pieza, y la existencia en Antequera, de crucificados muy afines, hacen que se abra un camino nuevo para la investigación.

No podemos concluir este apartado sin tan siquiera hacer alusión a la escultura del Cristo de la Sangre, ya que se trata de la imagen pasionista, a la que sin duda se le ha dedicado más tiempo en tratar de documentar, sin que hasta ahora los numerosos intentos de un importante grupo de investigadores de su fruto. La investigación del arte cofrade tiene esta asignatura pendiente. El Cristo de la Sangre es una pieza fundamental, en el tramado productivo escultórico local y en el mundo cofrade antequerano.

Para concluir nuestro trabajo, debemos aunque tan solo sea de manera muy puntual referirnos, a otro elemento fundamental en el entorno cofrade, el arquitectónico.

Capillas y camarines son los lugares de ubicación de los titulares de las hermandades y cofradías. En Antequera, nos encontramos con una muy interesante producción, que comienza a desarrollarse de manera paralela a las demás artes vinculadas al mundo cofrade.

En este sentido, se conservan una serie de elementos muy característicos como son las espadañas o campanarios, y una importante serie de bóvedas ubicadas en camarines y capillas, profusamente decoradas. Tan solo vamos a reseñar en el siglo XVI la obra del alarife y estuquista Francisco Gutiérrez Garrido, por su trascendencia en el ámbito andaluz y la calidad de sus diseños, de su obra se conservan infinidad de edificios, como la cúpula de plato de la Capilla de la Sangre. Que además de diseñar, le añade la talla de los estucos que se conservan.

Dando un salto en el tiempo nos interesa fijarnos en el camarín de la Virgen del Socorro, dada la profusión y suntuosidad de su decoración, siendo de los más característicos de lo que podemos denominar estilo antequerano. A la vez nos da pie para aludir a su autor Antonio de Ribera, una figura a tener en cuenta en un futuro, dada la calidad de su obra

La obra documentada del entallador Antonio de Ribera, era muy reducida, apenas hace una década. Se limitaba al retablo dedicado a San José de la iglesia de la Victoria de Antequera, el cual le fue encargado el 16 de enero de 1720 por el coronel d. Fernando de Paz y Fajardo por precio de 1.700 reales, además de la hechura de un San Miguel y un San Rafael que aún se conservan en la referida pieza mueble.

El canónigo Francisco Barrero Baquerizo, en la historia que realiza en la primera mitad del siglo XVIII sobre la ciudad de Antequera, dice en uno de sus capítulos, dedicado a los artistas que han florecido en nuestra ciudad, que Antonio de Ribera, hijo de otro escultor con el mismo nombre fue el autor de los retablos de Nuestra Señora del Socorro, Cruz de Jerusalén y de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la iglesia del Colegio de Santa María de Jesús. Este mismo autor, Barrero Baquerizo, afirma que el escultor estaba laborando en el retablo mayor de la iglesia conventual de Nuestra Señora de los Remedios, si bien posteriormente hemos podido acreditar que el diseño y planta de este retablo se debió también al afamado escultor granadino Francisco José Guerrero, con quien la comunidad de franciscanos concertó la obra. Aunque pudo en algún momento determinado participar en ella el maestro Antonio de Ribera, ya que la hechura definitiva se ajusta perfectamente a la traza planteada y contratada en su día por este Francisco José Guerrero, con quien habitualmente parece ser que trabajaba Ribera, sobre todo en Lucena, donde existen algunas obras documentadas de ambos, tampoco podemos olvidar, el importante hecho de que Antonio de Ribera y Francisco Barrero Baquerizo, son coetáneos, por lo que sin la más mínima duda llegaron a conocerse.

Partiendo de estos trabajos, se fueron atribuyendo, números obras en su día, que se identificaron de manera formal, atendiendo al estilo del escultor y ensamblador. Estos trabajos se han ido documentando poco a poco, con el paso del tiempo, tales son los casos del retablo de la antigua hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración de la iglesia de San Agustín, el retablo enmarcadura de Nuestra Señora del Rosario del convento de los dominicos.

Igualmente, hoy sabemos al tenerlo perfectamente documentado, que participa en la talla de los estucos de la sacristía del Hospital de San Juan de Dios. Realizó además una peana o trono para la Virgen del Carmen de la ciudad de Estepa, en la ermita del Santo Cristo de la Sangre, la que actualmente se denomina iglesia del Carmen, también en esta misma localidad de Estepa, trabajó Antonio de Ribera, para el convento de Santa Clara de la Paz, donde concierta con la comunidad de monjas el 16 de noviembre de 1715, la hechura de “...dos retablos de madera de talla de cinco varas y media tercia de alto y tres varas de ancho y tres cuartas de grueso para la iglesia del dicho convento...”, cobrando por ello la suma de 11.000 reales. Actualmente estos dos retablos están colocados a los pies de la iglesia, uno frente al otro, donde podemos aun contemplarlos.

Anteriormente hemos indicado que nuestro artista, también desarrolla una serie de trabajos en yeso, es decir como estuquista, en este sentido además de las obras citadas en este material, probablemente una de las piezas más interesantes que trabaja es el camarín de Nuestra Señora del Socorro, se trata de un espacio de planta cuadrada, con un importante desarrollo espacial ascendente, en los ángulos existen cuatro grandes estípites. El recinto está profusamente decorado con hojarascas en fondos blancos o modo de nubes y un sinfín de angelitos, proporcionando una sensación ambiente celestial en su parte superior, contrastando profundamente con la parte inferior de la habitación que se remata con frió y solemne zócalo de caliza roja del Torcal, que tan solo presenta una escueta decoración de

roleos, baquetones y los típicos símbolos marianos. La talla de estos estucos fue contratada con Antonio de Ribera en 1724.

Por último señalar que también se deben a este importante escultor antequerano, los estucos del camarín del altar mayor de la desaparecida iglesia de las Huérfanas, hoy reubicados en la parroquia de San Miguel, los estucos de la caja de escalera del Museo Municipal, además de los realizados en la bóveda principal de la capilla del Dulce Nombre en Santo Domingo, así como los retablos de San José, en la iglesia de San Zoilo, o el de la Virgen de la Piedad del convento Trinitario, además del desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santa María de la ciudad de Ronda.

Como vemos, se trata probablemente de uno de los escultores más prolífero de la primera mitad del siglo XVIII, lo que también ha hecho posible una mayor facilidad a la hora de poder documentar su obra.

Pero si constructivamente hay algo singular y característico del mundo cofrade antequerano esto es sin duda las “capillas tribuna”, destacan las vinculadas con la cofradía del Socorro, y las ubicadas en la Cruz Blanca y la denominada del Portichuelo, esta última está considerada como el prototipo de la arquitectura popular antequerana. Sobre su construcción nos hablan directamente diversos documentos conservados en el archivo cofrade de la Santa Cruz de Jerusalén.

Estas capillas eran una especie de punto de parada teatral durante el desarrollo de la procesión, cumpliendo además la función de asomar a la calle a la imagen titular, como una constante llamada a la devoción.

El especial diseño de esta capilla la ha convertido en indiscutible símbolo cofrade, no solamente unido a su cofradía, sino identificativo la ciudad de Antequera.

*Dulce Nombre de
Jesús Nazareno,
revestido con la
túnica de salida.*





*Nuestro Padre
Jesús Nazareno.
Archicofradía de
la Santa Cruz
de Jerusalén y
Nuestra Señora
del Socorro.*

*Nuestra Señora
de la Soledad.
Manto de salida.*





*Nuestra Señora
de la Paz. Manto
azul de salida.*



Manto de salida de Nuestra Señora de los Dolores, restaurado.



*Trono de palio de
Nuestra Señora
del Socorro, vista
del manto azul.*



Detalles de bordados de túnicas, saya y campanilleros de lujo.



Túnicas de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de la Cofradía de Arriba.



Túnica de campanillero de lujo.



Detalle de bambalina del palio de Nuestra Señora de los Dolores.

LAS MÁQUINAS PROCESIONALES ANTEQUERANAS. ARTE, ORNATO E ICONOGRAFIA

ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS
Doctor en Historia del Arte por la UMA Y UGR. Profesor de la UGR

1. INTRODUCCIÓN. LAS MAQUINAS PROCESIONALES

Lo que hoy llamamos “estilo antequerano” aplicado a las andas procesionales, es una “originalidad tipológica del paso de palio antequerano que obedece a la circunstancia de haberse conservado, sin apenas cambios, toda una serie de ejemplares antiguos, que en la mayoría de las ciudades ya fueron sustituidos o, simplemente, se perdieron”¹. Esta realidad antequerana existió también en otras localidades donde podemos encontrar palios y peanas de naturaleza similar a la antequerana. Algunos ejemplos paradigmáticos de esta situación podrían ser Vélez Málaga, donde la por ejemplo la hermandad de la Humildad conservó una peana procesional hasta los años cuarenta del siglo XX o la vecina ciudad de Archidona que conserva su patrimonio histórico artístico prácticamente intacto. Por cercanía, otro de los ejemplos importantes a reseñar, es el caso de Puente Genil, donde podemos se utilizaban peanas y palios con un amplio desarrollo vertical, muy similar a las antequeranas.

1. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 5, 6, 1988, p.142.



*Trono procesional
de la Virgen del
Socorro en el
Colegio de Santa
María de Jesús.*

La cuestión antequerana viene a ser importante dentro del panorama de la historia e evolución de las andas procesionales al conservar varios ejemplares de palio de los cuales al menos dos, el de la Virgen de la Soledad y el de la Virgen de los Dolores, se conservan en la actualidad en estados prácticamente similares a los que fueron concebidos, denotándose las modificaciones más importantes en el sistema de andas y la ampliación de las mismas. Por su parte, los palios de la Virgen del Socorro y de la Paz conservan bastantes elementos originales, especialmente las penas y los mantos, aunque han sufrido varias ampliaciones que distorsionan la concepción vertical y apocalíptica a la que posteriormente aludiremos. De igual manera, en la ciudad se ha mantenido la tradición de procesionar a las imágenes de Cristo bajo palio, como son los casos del Nazareno de la Sangre y el Cristo de la Salud y de las Aguas. Estas casuísticas actualmente son difíciles de encontrar en el panorama semanasertero nacional, pero se trata de una tradición que por ejemplo ha pervivido en Popayán (Colombia), donde sus pasos procesionales son de una naturaleza muy similar a la antequerana decimonónica.

Aunque hemos reseñado que lo que se conserva en Antequera también existió en otras poblaciones, es importante mencionar tres cuestiones relativas a las máquinas procesionales antequeranas y que pasan por ser la esencia del mal denominado “estilo antequerano”:

- Los pasos antequeranos fueron máquinas pensadas en su totalidad, presentado un diseño uniforme, donde las partes y el todo se integran entre sí, donde además se producía la integración de las artes en plena armonía.
- Las piezas realizadas en Antequera, se tratan de un arte de gran calidad realizadas por los mejores profesionales del momento, donde prima la calidad de la ejecución y el uso de los mejores materiales.
- Los palios antequeranos estaban sometidos a una profunda carga iconográfica que expresaba una idea apocalíptica.

Aunque posteriormente desarrollaremos en profundidad las características formales de los pasos antequeranos, especialmente de los palios, cabe reseñar ahora, que la ciudad desde tiempos pretéritos se decantó por cargar los pasos sobre el hombro, careciendo estos de patas, y siendo sustentados con horquillas, provocando el “paso a la carrerilla”, tan típico de la ciudad. Este modelo de carga, hay que contraponerlo al aquel en que los pesos se sostienen bajo el paso a costal, sobre la nuca, o sobre los propios hombres, pero siempre dentro del perímetro del trono². Igualmente partiendo de esta manera de cargar, y antes de profundizar en la teoría del paso procesional antequerano, tenemos que tener en cuenta otra realidad, que no es otra que la de tener presente que hubo pasos realizados para “ellos”, y pasos creados para “ellas”. Esta cuestión, que podría desarrollarse en clave de género, es de sumo interés, ya que ambas realidades, especialmente cuando estamos hablando de una imagen bajo palio, -cuestión que en Antequera fue democrática, y fue dispuesto tanto para “ellos” como para “ellas”-, cobra especial significación, por cuanto en los de “ella” se asienta y se desarrollará una elaborada y minuciosa simbología apocalíptica, que hasta ahora ha pasado desapercibida, y que probablemente sea fruto del voto inmaculista al que la Ciudad hizo juramento. Esta carga simbólica y alegórica, nunca llegará a darse en los tronos de Cristo. Cabe mencionar también que, aunque en diversos momentos, ambos tipos de palios parezcan “iguales”, y así lo ha reflejado la historiografía, el sistema de proporciones es diferente para ambos casos, especialmente en lo que respecta a la altura de la peana.

Vistas las primeras “particulares”, debemos de tener en cuenta que lo que el pasado nos ha legado, prácticamente en todos los casos (quizás salvo el palio de la Soledad), ha sufrido alteraciones propias del paso del tiempo y de la adaptación de los mismos al medio. En este proceso de cambio, debemos

2. FERNÁNDEZ MARTÍN, Manuel, “Evolución de las andas procesionales de la Pasión andaluza. Morfología de los tronos y formas de tracción”, *Cáliz de Paz*, 3, 2007, pp. 98-105, realiza una interesante aproximación al estado de la cuestión de las andas procesionales en Andalucía.



Interior de la Iglesia de Belén con el trono procesional del Cristo Amarrado a la Columna.

de tener en cuenta siempre el conjunto monumental en su totalidad; es decir, desde las particularidades de las andas, a las propias de las toldillas. A lo hora de realizar aseveraciones formales, debemos tener en cuenta esta realidad, y pensar siempre en un estado lo más prístino posible, pues si no seguiremos cayendo en los tópicos de conservación intacta de los modelos. En contra de lo que se viene pensando y publicando, la Semana Santa de Antequera actual, tiene sus orígenes en el siglo XIX, siendo un Semana Santa romántica, no barroca. Salvo casos excepcionales como son el palio primitivo de la Virgen de la Soledad, conservado en la casa hermandad de la Cofradía, las toldillas del Cristo Verde o las propias del Nazareno de la Sangre, el resto de los conjuntos se realizan a largo del siglo XIX.

Con el objetivo de establecer un orden histórico de evolución de los pasos procesionales antequeranos, hemos configurado cuatro etapas que vienen a categorizar temporalmente las características de las máquinas procesionales antequerana desde el siglo XVII hasta la actualidad:

1ª Etapa. Siglos XVII y XVIII. Configuración del modelo de anda con peana y palio. Desarrollo del mensaje apocalíptico en el trono de Virgen.

2ª Etapa. Finales del XVIII y siglo XIX. Configuración del trono de palio “antequerano”. Consolidación del mensaje apocalíptico y definición de los caracteres vinculantes propios. Desarrollo en vertical y andas cortas. Búsqueda de la luz.

3ª Etapa. Finales del siglo XIX hasta hacia 1940-1950. Ruptura con el mensaje apocalíptico y desarrollo en horizontal. Periodo de las grandes transformaciones horizontales, los mantos cortos y la búsqueda de la noche.

4ª Etapa. Hacia 1950-2014. Crisis del diseño procesional, del desorden artístico y miedo a la luz.



En los últimos años, la Cofradía del Consuelo ha apostado por la renovación integral de sus pasos procesionales, buscando diseños y artífices de gran calidad.

2. LAS MÁQUINAS PROCESINALES ANTEQUERANAS, PERSPECTIVAS FORMALES Y CONCEPTUALES

2.1. Las estructuras formales

Necesariamente a la hora de aproximarnos a los pasos procesionales antequeranos tenemos que partir de la forma, de lo aparente y de lo que el ojo percibe a primera vista.

, y esto, en los pasos de palio conservados prístinos³, se caracteriza por un amplio desarrollo vertical⁴, que como veremos posteriormente, tiene su origen en la necesidad de transmitir un mensaje codificado pero accesible bajo las cosmovisiones sociales de la época, con el que se producía una propaganda en torno al dogma de la Inmaculada Concepción.

Los pasos de palio antequeranos, estructuralmente se configuran como una forma cuasi-cuadrangular, en la que los volúmenes de la tarima que hace de soporte tienen prácticamente el mismo tamaño que la cornisa superior, y que es una novedad que aporta el siglo XIX. Las bases de las barras del palio se disponen longitudinalmente en los costados de la tarima, coincidiendo las dos traseras, y las dos delanteras con filo de la base sustentante, por lo que no permite incluir arbotantes en las esquinas, que además son totalmente ajenos al estilo decimonónico antequerano (Fig.4).

El epicentro de la composición se caracterizaba por presentar una peana, con un amplio desarrollo realizado bajo diversas posibles tipologías, cuya base prácticamente se extendía sobre toda la extensión de la tarima sustentante. Así se resuelve el trono de la Virgen de Soledad, pero también fue la principal característica de los palios de la Virgen de la Paz y del Socorro en sus pasos decimonónicos.



El trono de la Virgen de la Soledad encarna a la perfección el ideal trono de palio antequerano del siglo XIX.

3. Nos referimos aquí a los caracteres que definen al paso de palio antequerano, aplicados a los del XIX y ejemplificados en los palios de la Soledad y Dolores.

4. Como ya hemos comentado, esta cuestión se produce también en otros puntos de la geografía andaluza. Hay ejemplo un bastante interesante a tener cuenta, que es una fotografía antigua de la cofradía de la Amargura de Jerez de la Frontera, donde podemos ver un paso de palio, híbrido entre el antequerano y el sevillano, presentando unas andas de madera, idénticas a las primitivas de Antequera.

Analizando el trono, de abajo a arriba, a lo primero que tenemos que hacer alusión es a la carencia de una mesa sustentante a la manera de los pasos sevillanos. La tarima que sirve de base para todo el conjunto queda realizada para la exposición pública del trono sobre unas borriquetas. En esta base, realizada en madera, se insertan las andas cortas, pensadas para ser llevadas por una sola persona en sus frentes, y varias en los laterales, a la que se amarraba la almohadilla tan característica de la ciudad. Estas sencillas andas tenían un número de cinco en los palios de Dolores, Consuelo⁵ y Socorro, y cuatro en otros casos. Al igual que el palio sevillano, el antequerano, no presentaba canastilla tallada, ni decorada, ya que la carga expresiva y ornamental se situaba inmediatamente después con magníficas peanas labradas y doradas, que podían llevar placas decorativas en plata. En función de la época y el palio, encontraremos peanas piramidales con la del Socorro y Soledad, o de copa como las del Consuelo⁶ y Paz, o carrete en el caso de los Dolores. Es de invención posterior calzar la peana con el fin de falsear determinados problemas compositivos, como por ejemplo se da en el particular palio de la Virgen de la Vera Cruz, cuyo triunfo era del Nazareno de la Sangre, al igual que las bambalinas, y fue reeducado como elemento de palio femenino, función para la que no había sido creado, y cuyo tamaño, inferior a los de aquellas, se pone más que de manifiesto⁷.

Fue característico en prácticamente todos los ejemplares conservados o ilustrados por medios de fotografías la presencia de una guirnalda de plata que contorneaba todo el perímetro de la peana. En el testero frontal de la peana, a los pies de la imagen, se situaba la media luna propia del mensaje que se quería definir.

5. Las fotos antiguas del palio de la Virgen del Consuelo, más tardías en el tiempo, sobre el año 1928, muestran una ampliación del sistema de andas, ya que en sus frentes, se sitúan dos hermanacos, en lugar de uno, como se apreciaba en las primitivas fotos del palio de los Dolores.

6. La primitiva peana procesional de la Virgen del Consuelo, en la actualidad es propiedad de la cofradía de la Pollinica, estado ubicada en el palio de la Virgen de Consolación y Esperanza.

7. En la actualidad se está ejecutando un nuevo paso procesional para la Virgen de la Vera Cruz que mantiene la pena cristalera reseñada. Este paso se caracteriza por desarrollo formal y conceptual en horizontal, alejando de la verticalidad propia de otras épocas.

Con respecto a las barras del palio, con el fin de garantizar la estabilidad del conjunto, debido a su pronunciada verticalidad, estaban realizadas en su interior en madera, y recubiertas con chapas de plata al exterior, alternando tubos en plata con nudos en madera.

En relación al conjunto, es el palio, junto con la peana, donde recae toda la carga artística y expresiva del monumento, dándose varias particularidades propias que lo diferencian de los conjuntos desarrollados en otras poblaciones. Las toldillas, prácticamente en todos los casos, presentan un perfil recortado, con formas diferentes según el palio, y que nunca optan por elegir las formas de los palios de cajón⁸.

Continuando con las partes superiores del paso, las bambalinas recortadas, comentadas anteriormente, se desarrollan a base de piezas dobles longitudinales, esto es, dos partes independientes, continuas, una para el interior y la otra para el exterior, en medio de las cuales se sitúan las barras del palio, lo que quiere decir, que en Antequera, las toldillas, no se bordan a doble cara. Esto, además, lo diferencia de la mayoría de las poblaciones, donde el diseño no sólo se realiza en las dos caras, sin que además, las caídas, quedan dispuestas en el interior de las barras de palio, fragmentando la unicidad de la visión del diseño conjunto, lo que permite, para las realizadas en Antequera, un desarrollo continuo y horizontal de los motivos ornamentales bordados.

En origen, estos palios antequeranos presentan una cornisa en la parte superior que coronaba todo el conjunto, cuya principal característica en los palios de los Dolores, Consuelo y Soledad era la discreción de la misma, resuelta con una marquilla, y que paulatinamente se irá desarrollando

8. "Partimos del hecho de que casi todas fueron fundadas en conventos masculinos, lo que favoreció el desarrollo de un tipo de pacto orden religiosa-cofradía, por el cual los partidarios de una determinada orden eran al mismo tiempo miembros de la cofradía de Pasión que radicaba en el convento. De esta forma se crearon una especie de cofradías-partido a las que se pertenecía por tradición familiar desde el momento de nacer". ROMERO BENÍTEZ, Jesús, "El paso de palio antequerano: evolución y formas", *Nazareno*, 1988, p.139.



*Trono
procesional de
la Virgen de los
Dolores.*

en sus volúmenes, para comenzar a presentar cresterías de plata. Igualmente estas cornisas suelen presentar remates en las esquinas y centros.

Para completar el conjunto, la imagen portaba sobre sus hombros un manto largo, nunca corto, que podría presentar pellizco. La cuestión de la longitud del manto es algo importante, porque en las reinterpretaciones de paso “de estilo antequerano”, realizadas en siglo XX y XXI, se incluyen mantos cortos, provocando efectos visuales distorsionados que rompen con los diseños armónicos. Esta cuestión, que hay que entenderla como un producto de la ignorancia, supone falsear el propio estilo antequerano.

Mencionadas y analizadas las características formales que configuran el paso de palio de Virgen antequerano, es importante tener en cuenta que el modelo de palio descrito es una máquina procesional pensada, por y para procesionar a plena luz del día, ya sea buscando el alba, para instituir la denominada “mañana de Jesús” o a partir de las tres de la tarde, como acostumbraron a hacer las cofradías antequeranas. La relación causa-efecto es evidente, por cuanto al salir con luz natural, no era necesario sistema de iluminación alguno, y por esta razón los tronos antequeranos no presentan candelaría o candelabros. Y es aquí donde comienza el que es, sin lugar a dudas, uno de los episodios más inverosímiles y absurdos de la Historia reciente de las cofradías antequeranas: la negación del sistema de iluminación mediante el uso de cera virgen con candelaría frontal, y que evidentemente no tiene cabida, literalmente, en los pasos de-

cimonónicos en sus estados prístinos y originales, cuando el perímetro de la peana prácticamente tenía el mismo tamaño que la base sustentante. Sin embargo, el uso de piezas de iluminación sí tiene cabida formal, conceptual e espacial en todos aquellos palios post años cincuenta que buscan su desarrollo en horizontal, y cuyo sistema de proporciones, en algunos casos, requerían peanas que duplicaran el tamaño de la gigantesca mole sobre la que se asienta la Virgen del Socorro.

Y es que entre los años de transición del siglo XIX al XX, se produce el que sin lugar a dudas ha sido uno de los acontecimientos de mayor trascendencia en los que se ha visto implicada la Semana Santa de Antequera, nos referimos a un hecho, al que a día de hoy, no hemos sido capaz de adaptarnos y que sigue siendo una de nuestras grandes asignaturas pendientes, y que no es otro que la “búsqueda de la noche” por parte de nuestras cofradías y hermandades. “Es también en esta época de transición intersecular cuando surge el problema de la iluminación de las imágenes (...), las disposiciones episcopales (...) le impidieron posteriormente salir antes del amanecer, por lo que el uso de candelaría o candelabros había resultado innecesario, hasta que a finales del siglo XIX se comienza a realizar la estación penitencial en la tarde de dicho día (el Viernes Santo). En un primer momento en el paso se empiezan a disponer pequeños candelabros de mesa cedidos por las familias de la cofradía, para posteriormente adquirirse por la camarería otros de mayor porte a los que se acoplan tulipas de vidrio”⁹. Será también en esta particular tesitura cuando los palios antequeranos, no sólo llenen el frente del trono con aparatosos sistemas de iluminación, sino que también será el momento en el que estos ocupen prácticamente todos los espacios inter-varales, y escalen posiciones en la propia altura de la peana. El resultado, composiciones apretadas y asfixiantes que angustian a la imagen titular del mismo.

9. LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, p.21.

2.2. La iconografía apocalíptica

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando encinta, clamaba con los dolores de parto, en la angustia del alumbramiento.

También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas; y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese.

Y ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones; y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono.

El desarrollo formal de los pasos procesionales de palio, de virgen, antequeranos, evidencian máquinas en las que el concepto, el mensaje iconográfico, se consigue por medio del desarrollo y la estructura. En este sentido, los palios acusan una fuerte iconicidad que no necesitan de cartelas, descripciones o textos para evidenciar o recalcar el mensaje. Todo el conjunto en sí transmite un concepto que estaba a orden del día en las mentalidades de la época.

No perdamos de vista el conocido texto del Apocalipsis 12, 1-5 porque del mismo se deriva toda una concepción, hasta cierto punto original, de la simbología de un conjunto procesional dedicado a la exaltación mariana. Es interesante ahora que veamos cómo del desglose del fragmento citado,

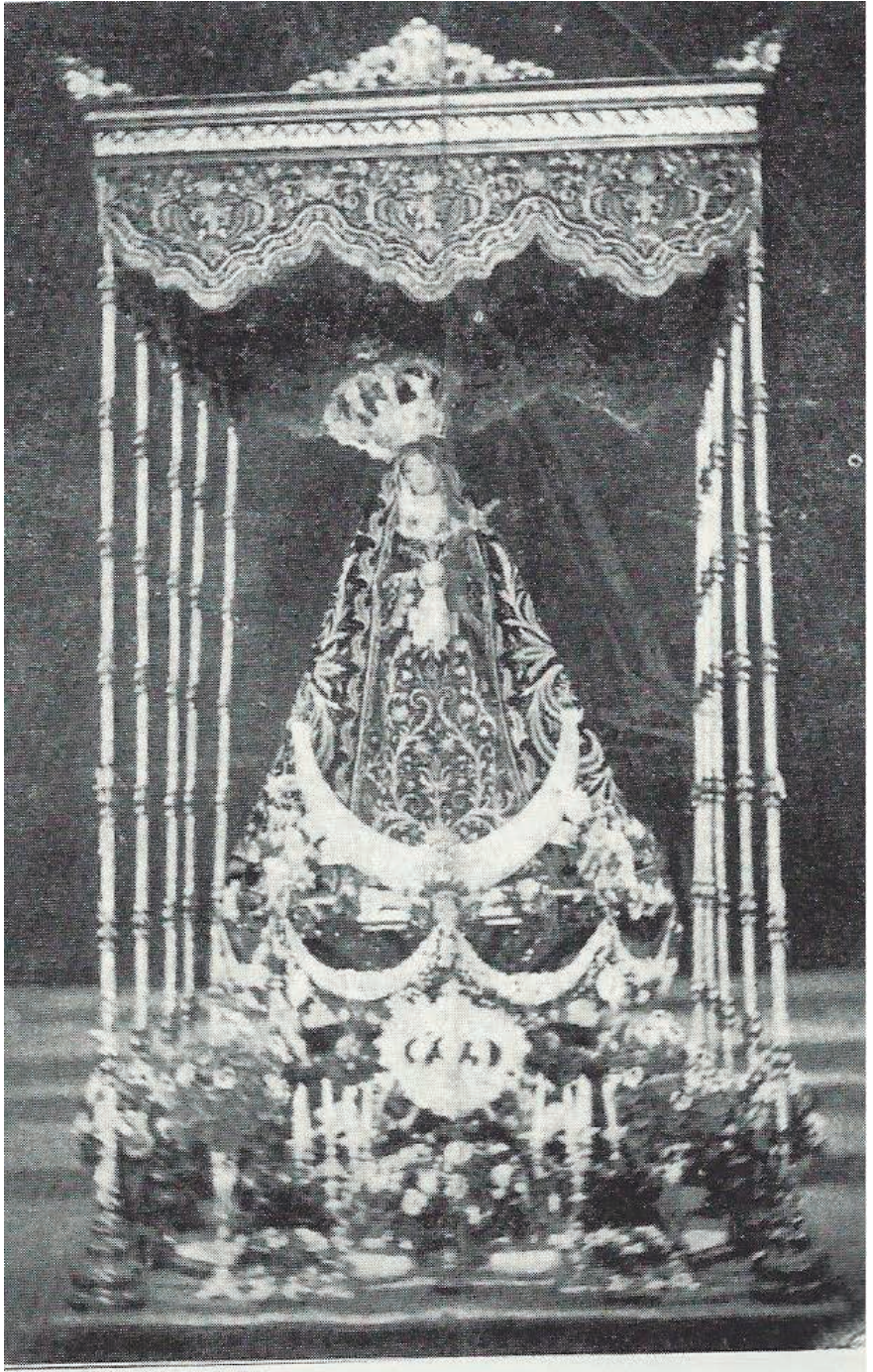
la inventiva antequerana convierte al paso de palio en todo un monumento, mejor dicho un “Triunfo” a la Virgen como segunda gran protagonista de la Pasión. Como decimos, extraemos de las palabras de San Juan Evangelista una serie de referencias que, como vemos, se terminan convirtiendo en referentes del estilo antequerano y que podrían ser los siguientes:

una mujer vestida del sol: En este punto, las representaciones marianas antequeranas suscriben la tendencia barroca a sublimar las Virtudes de María, haciéndolas “resplandecer” literalmente y visibilizándolas a través del suntuoso ajuar textil, con gran riqueza de recamados y bordados en oro y la profusión de joyas que lucen sus imágenes desde siglos atrás.

...con la luna debajo de sus pies: Aunque la iconografía barroca asocia este atributo a las representaciones marianas de una forma casi natural, (especialmente a la Inmaculada como es lógico, y las advocaciones letíficas en general), el paso de palio antequerano convierte en “norma” general la presencia sistemática del escabel selénico a los pies de todas las imágenes de María Dolorosa, algo que no es tan común en otros lugares, aunque en ellos la luna también pueda aparecer esporádicamente a los pies de una imagen dolorosa. La importancia emblemática y el sentido apocalíptico del atributo se refuerza gracias a la corona que, en Antequera, ciñe la propia luna. La consideración de la media luna como elemento “indispensable” del paso de palio refrenda la Inmaculada Concepción de María Dolorosa. Se trata de un elemento que actualmente podemos ver en todos los tronos de palio de Antequera.

...y sobre su cabeza una corona de doce estrellas: La corona refiere visualmente ante los ojos de los fieles la condición de María como Reina del Firmamento y Reina del Paraíso. Consciente de ello, la Antequera barroca favoreció la magnificación de esta presea, en consonancia con el simbolismo apocalíptico del paso de palio. La visión de la Dolorosa como centro del mismo recuerda las palabras del Ceremonial de los Obispos, al referirse a que “los fieles confiesan que la bienaventurada Virgen, asunta

*Imagen del trono
procesional de
la Virgen de
los Dolores en
el año 1914.
El palio de la
dolorosa encarna
los valores
inmaculistas a
los que hacen
apología
los tronos
procesionales.*



en cuerpo y alma a la gloria celeste, es tenida e invocada con justicia como Reina, puesto que es Madre y Socia de Cristo, Rey de todos, que adquirió la heredad de todos los pueblos con su preciosa sangre.”¹⁰

Y ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones: La lectura en clave apocalíptica del paso de palio antequerano insiste en reconocer a través de sus elementos el papel de María como Madre del Hijo de Dios y Rey Mesianico nacido de la estirpe de David, manifestando públicamente cómo la Realeza de María –que implica su reconocimiento como “Mujer Apocalíptica- emana y procede de la Majestad Divina de Cristo, el Único y Verdadero Soberano.

Apareció en el cielo una gran señal: Constituye la clave del concepto apocalíptico del trono antequerano: la gran señal en el cielo no es otra cosa que la visión de la Dolorosa “en lo alto” y ésta no puede conseguirse sin el extraordinario desarrollo en altura y proporciones del elemento que le permite “elevarse” sobre el común de los mortales: la peana procesional o, para ser más exactos, el “Triunfo” de cualquiera de las advocaciones marianas de la ciudad. El hecho que se emplee este término no es casual, por cuanto convierte al paso de palio en un “monumento itinerante”, a imagen y semejanza de lo que se entendía por “Triunfo” en el contexto de la Europa barroca: una columna rematada por una imagen de la Virgen, especialmente la Inmaculada. Recuérdese que este proceso aplicado al paso de palio antequerano coincide con el fervor desatado por la llamada “explosión concepcionista” en los siglos XVII y XVIII, que es cuando se produce el desarrollo del mensaje apocalíptico en el trono de Virgen. Asimismo, se advierte una analogía tipológica entre el monumento urbano basado en la asociación entre imagen de la Virgen-columna y el “monumento itinerante” que hace lo propio entre imagen de la Virgen-Triunfo/Peana.

10. *Caeremoniale Episcoporum*, Vaticano, 1985, nº 1033.

3. EL TRONO DE PALIO EN ANTEQUERA, SIGLOS XVII-XX

La historia documental de los pasos procesionales antequeranos esta apenas esbozada, especialmente en lo relativo a la configuración de las máquinas procesionales realizadas entre los siglos XV y XVIII. Aún así, conservamos importantes testimonios que nos permiten trazar la evolución de estos sistemas¹¹. En contraposición a esta falta de referencias documentales la ciudad realizó a lo largo de los tiempos un importante número de estampas que nos permiten trazar una evolución completa de los tronos antequeranos prácticamente desde finales del siglo XVII hasta el XIX, conservándose importante ejemplares del siglo XIX.

Las informaciones suministradas por los documentos nos permiten contextualizar lo que podemos ver en los grabados. Gracias a que en las “descripciones se habla de las varas del palio. Este elemento, fundamental, nos permitirá en cierta medida poder llegar a establecer una evolución en el tiempo de los palios así los más antiguos responderán a la formula aquí tratada, es decir de seis varas en el siglo XVII, para evolucionar a ocho en el siglo XVIII, y hasta 12 ya en el siglo XIX”¹².

Por medio de las descripciones conservadas hemos podido establecer lo que denominamos como la primera etapa del palio antequerano. Esta fase se circunscribe a los siglos XVII y XVIII y durante ella se configura el modelo de paso compuesto por andas, peana y palio, y el que comienza a desarrollarse el mensaje apocalíptico. En esencia, estas primeras fábricas se reducen a unas pequeñas parihuelas, con una peana que sustentaba a la imagen, debidamente ataviada según la moda de la época, y palio, cuya disposición, nos resulta de gran interés, y que mencionaremos a continuación. Del análisis de estas primeras fuentes documentales del siglo

11. ESCALANTE JIMÉNEZ, José y FERNÁNDEZ PARADAS, Mercedes, “Las historias de Antequera: Una aproximación a los orígenes de la Historiografía Antequerana (siglos XVI y XVII)”, *Baética*, 25, 2003, pp. 683-695.

12. ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “El trono antequerano”, *Miscelánea histórica de Antequera*, Antequera: Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 156-158.

XVII no podemos llegar a vislumbrar cómo era el aparato “conceptual” o “iconográfico” de los mismos y qué simbología presentaban, en el caso de que la tuvieran. En contraposición, los grabados conservados del siglo XVIII de la Virgen del Socorro y de la Soledad, ya nos permiten hablar con total propiedad del triunfo inmaculista¹³ y de la consolidación del mensaje apocalíptico.

De conjunto documental propuesto, nos interesan por su trascendencia, las reflexiones que Luque Gálvez realiza a partir de las informaciones obtenidas de los libros de actas de la Cofradía de Abajo¹⁴. Gracias a estas fuentes, Luque ha podido trazar una evolución de los sistemas de andas en el siglo XVII, contrastando un cambio trascendental al documentar el paso de la utilización de los palios de mano a la fijación de estos en las parihuelas. Menciona este autor que “Los primeros datos de que disponemos nos hablan a comienzos del siglo XVII de la forma en que era portada la antigua “Madre de Dios de la Piedad” (hoy venerada en la parroquia de Santiago bajo la advocación de Virgen de los Trabajos), en unas sencillas andas sobre una pequeña peana que debió de ser de la tipología habitual por aquella época: en forma de cajón (...), la resguardaba un palio de mano igualmente negro portado por seis hermanos que asían sendas varas doradas, sobre las que se apoyaba un bastidor que servía de soporte para cuatro caídas de terciopelo y un cielo de damasco, adornándose el conjunto con alamares y

13. Entre los años 1699 y 1705, la ciudad de Antequera promovió el monumento conmemorativo de la Inmaculada Concepción. “El modelo parte de las llamadas “columnas de peste” centroeuropeas, levantadas en agradecimiento por el final del contagio, aunque en el caso que nos ocupa el ejemplo seguido es el triunfo granadino que diseñó el arquitecto Francisco Potes y realizó en 1631 el escultor Alonso de Mena (...) La construcción del Triunfo antequerano se comienza a proyectar a partir de 1681, año en el que el padre fray Francisco de Luque trae al convento una escultura de la Inmaculada, realizada en mármol blanco de carrara (...). El contrato para la ejecución del nuevo monumento se firma el 4 de octubre de 1697 entre la comunidad capuchina y el arquitecto-escultor Francisco Antonio del Castillo. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *Antequera Ciudad Monumental. Guía*, Antequera: Chapitel, 2012, p. 79.

14. LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, pp.17-22.

flocadura de oro”¹⁵ (...). Poco después, y antes de 1640, debieron realizarse otras, aunque de menor empeño, para Virgen, ya que se recoge en las actas de la cofradía que poseía una peana dorada nueva. Pero el dato realmente relevante que se refleja en el libro de actas es el cambio en el modo de portar el palio, pues la mayor elevación de las imágenes debió propiciar que los doseles procesionales de ambas fueran anclados directamente en la andas, dejándose de designar a partir de esos años a los hermanos que debían portar sus varas, recogándose tan sólo el nombre de su Hermano Mayor de Insignia, Simón de Reyes que continuaría siendo por bastantes años y a quien correspondía escoger a las personas que habrían de llevar las andas”¹⁶.

A partir de esta importante novedad tipológica, las descripciones del siglo XVII, en líneas generales, vienen a redundar sobre cuestiones similares haciendo alusión a la peana y las barras del palio. Las principales noticias documentales que en la actualidad conocemos sobre los pasos procesionales de palio antequeranos, son las siguientes:

La noticia más antigua que en la actualidad podemos mencionar es una referencia de 1634 relativa a la peana del Dulce Nombre de la Cofradía de Abajo¹⁷. En ella se menciona que “En 1634 debían de correr tiempos prósperos para la cofradía, pues en dicho año se decide sustituir la primitiva dolorosa por una imagen de Ntra. Sra. Paz, a la par que encargar unas “Andas” (...), destinadas a Jesús Nazareno, cuyo tallista se desconoce, aunque si se conserva el contrato de dorado, estofado y encarnadura de los

15. LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, p.17.

16. LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, p.18.

17. Sobre el trono procesional del Dulce Nombre, véase: LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “Apuntes sobre el origen del paso antequerano. Las andas procesionales de Jesús Nazareno en el s. XVII: su discurso icónico y teológico”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2016-2017, 19-20, pp. 221-290.

ángeles con el pintor Fernando de Morales”¹⁸.

Aunque no tenemos una imagen visual de esta máquina procesional, si se conserva una estampa realizada en 1731¹⁹ y grabada por Juan Ruiz Luego que refleja el palio del Dulce Nombre. Esta imagen de gran interés documental, viene a reflejar lo que debió ser un palio de Cristo en la ciudad de Antequera en las postrimerías del siglo XVII y primeras décadas del Setecientos. En el mismo, el palio se sostiene por medio de seis varas, que cobijan al Nazareno de Diego de Vega, que presenta el que sigue siendo su actual triunfo procesional²⁰. De poco después es el Grabado de la Virgen del Socorro, realizado en 1755, y que a diferencia del anterior, ya presenta las cuatro barras que Escalante Jiménez promovía como propias del XVIII. Al igual que en el caso anterior, la Virgen del Socorro aparece realzada sobre su excepcional triunfo procesional. Este mismo palio será el que la sagrada imagen presente en el grabado de 1816.



Peana procesional del Dulce Nombre de Antequera. La imagen permite ilustrar las proporciones de un paso de palio de Cristo antequerano.

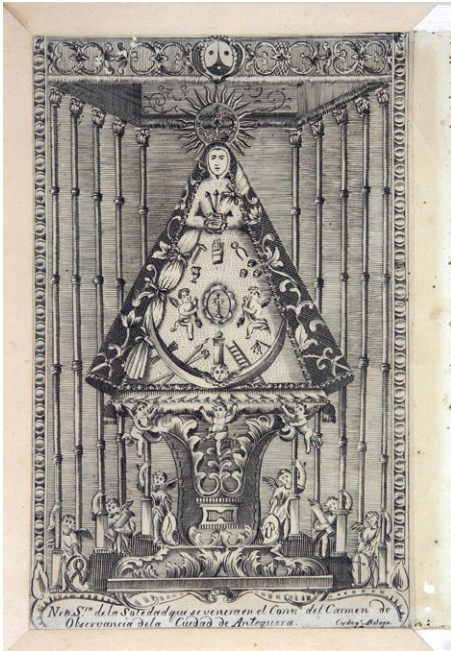
18. LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadora*, 2013, p.18. Para comprender la realidad histórico-artística de la cofradía del Dulce Nombre, véase: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y Luque Gálvez, Juan Félix, *La imagen del poder en la Edad Moderna, Mecenazgo para un pleito de 30 años. Las élites y la configuración de la imagen del poder (siglos XV-XIX)*, Vitoria: Universidad del País Vasco, 2021 (en prensa).

19. Juan Ruiz Luengo, activo entre 1700-1758 aunque nacido en 1682, es considerado el grabador granadino más importante de su época. Consumado especialista en imágenes religiosas, Gómez-Moreno destaca su habilidad en el uso de la técnica “puntillista” aplicada a los rostros de sus figuras, buscando efectos singulares de modelado. Suya es la estampa del Dulce Nombre, firmada como suele ser costumbre en él, LVENGO en GRANADA (emblemata).

20. Según el Padre Llordén, la peana del Dulce Nombre fue realizada por Antonio del Castillo en 1682. LLORDEN, Andrés, “El escultor Antonio del Castillo artífice del Triunfo de Ntra. Sra. de la Paz”, *El Sol de Antequera*, 4 de julio de 1982.

Algunos años después, en 1650, encontramos una segunda referencia documental, en este caso referente al triunfo de la Virgen del Socorro²¹, que fue policromada y dorada por Francisco Rodríguez de Alarcón. El menciona que este maestro se compromete a "... de dorar unas andas nuevas que tiene de escultura y ensamblaje con veinte Ángeles y ocho atributos de seis varas del palio y estofarlo todo lo que pidiere la obra y encarnarlo y las vestiduras de los Ángeles con cenefas a punta de pincel y color por asiento y la parte de adentro de las andas todo acabado en toda perfección..."²².

Grabado ilustrando el palio procesional de la Virgen de la Soledad con la primitiva peana, en la actualidad dispuesta en el Camarín de la Quinta Angustia. El grabado fue realizado por De la Cerda en el siglo XVIII.



En 1 de mayo de 1665 se firmó el contrato entre la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y el escultor Antonio del Castillo para realizar la peana procesional de la imagen, teniendo un coste de 200 ducados y actuando el licenciado Francisco del Castillo, hermano del escultor, como fiador. Esta peana se ha venido identificando con la que actualmente dispone el grupo de la Quinta Angustia, titular de la Cofradía de la Soledad de Antequera, en su camarín de la Iglesia del Carmen. Para justificar tal aseveración se ha puesto en relación la peana con un grabado de De la Cerca que representa a la Virgen de la Soledad en su paso procesional sobre una peana y un palio sostenido por cinco varas a cada lado. En el contrato se menciona lo siguiente: "...otorgamos que nos en favor de la cofradía de nuestra señora de la soledad y quinta angustia cita en el convento de nuestra señora del Carmen desta dha ciudad de hacer unas andas para la madre de dios de la Soledad que an de tener quince angeles diez en las

21. La actual peana procesional se la viene situando cronológicamente en el siglo XVIII, siendo la misma que aparece en los diferentes grabados de la imagen de esta época.

22. A.H.M.A Fondo Municipal. A.MA. Documentos sin clasificar. Citado por: ESCALANTE JIMÉNEZ, José, *Miscelánea Histórica de Antequera*, Antequera, Ayuntamiento de Antequera, pp.156-158.

baras y dos delante para los peventeros y tres que an de rreunir la urna con su bastidor Y basas y con su herraje de tornos acavado ttodo en toda perfeccion”²³.

Pocos años después, en 1669 se firma el contrato entre la Cofradía de la Sangre y el Entallador Tomas Saavedra²⁴, para la realización de la peana procesional, no conservada en la actualidad, de la Virgen de la Vera Cruz. Se trata de una de las descripciones más minuciosas que conservamos en la que además, se pone en relación la nueva obra con la peana de la Virgen del Socorro. En el texto se menciona lo siguiente: “Sepan cuantos estas escrituras Vieren como nos Manuel Mateo de Alcázar Mayordomo de la cofradía de la sangre de nuestro señor Jesucristo de la una parte y de la otra Thomas de Saavedra Vecinos que somos de esta muy noble ciudad de Antequera decimos que por quanto la dicha cofradía tiene acordado que se hagan una andas para la imagen de nuestra señora de la Cruz que sale los Jueves Santos y se ha tratado y conferido los otorgantes hayan de hacer el dicho Thomas de Saavedra con Las calidades y condiciones siguientes La primera con condición que las dichas andas han de ser de planta y forma de las de la viren del Socorro Y demás de ello a de llevar un aro grande proporcionado para que lleve la cola del manto y demás niños que lleva la virgen del socorro a de llevar en el trono de la Imagen de mas de ocho Ángeles de las varas a de hacer seis o siete Ángeles en el trono hincados de rodillas con los atributos de la pasión todo de manera sin otro accidente Y tengo reciba madera para ellas ase sea de apreciar y descontar del precio de dichos doscientos y cincuenta ducados que la cantidad liquidada que a de dar la dicha cofradía”²⁵.

En la década de los Ochenta del siglo XVII, concretamente en 1682, se gestiona la realización por parte de Antonio del Castillo del triunfo

23. A.H.M.A. F.P.N. A.N.A. Escribano: Alonso Monterroso. Legajo nº 521, folios 654r a 655v.

24. Hace alusión expresa a la peana de 1650 de la Virgen del Socorro.

25. A.H.M.A. Fondo Protocolos Notariales. Escribano José de Mora Covarrubias. Legajo nº 1.221. Citado por: ESCALANTE JIMÉNEZ, José, *Miscelánea Histórica de Antequera*, Antequera, Ayuntamiento de Antequera, pp.156-158.



Peana de copa de la Virgen de la Paz. Antonio del Castillo. 1682.

procesional de la Virgen de la Paz de la Cofradía de Abajo. Se trata de una peana de copa con un amplio desarrollo monumental y que se diferencia totalmente de la piramidal de la Virgen del Socorro. Al respecto de ella y la documentación conservada sobre la misma, en 1982, el Padre Llorden, mencionaba que “el contrato que realiza el escultor Antonio del Castillo, en 1682, por el que se comprometía a realizar el triunfo procesional de la Virgen de la Paz, perteneciente a la misma cofradía del Dulce Nombre. Este triunfo de 1682, que aún se conserva y procesiona, coincide en su forma con lo que en época relativamente reciente se ha denominado peana de carrete. En cualquier caso lo que ahora nos interesa destacar es que en el citado contrato se apunta, entre otras condiciones, que el artista debería realizar, además de seis varas “para el palio”, añadiendo que “las dichas varas ha de corresponder en la hermosura con el triunfo”²⁶. La transcripción del contrato es la siguiente: “Que habría de hacer y labrar dicho Triunfo, costeándolo de todo lo que toque a madera y escultura, de tres cuerpos, el primero cuadrado y los seissabados, en que han de entrar 24 ángeles repartidos, según y en la forma de la planta que se ha de entregar, y con 12 tarjetas de talla y 4 serafines en el primer cuerpo, y 6 varas para el palio, y asimismo ha de poner la manera necesaria y jornales para las parigüelas y las dichas varas han de corresponder en la hermosura con el Triunfo, y por todo ello se dar 300 ducados...”²⁷.

Las cinco descripciones mencionadas anteriormente vendrían a definir y caracterizar la primera etapa evolutiva del paso procesional de palio

26. LLORDÉN, Andrés, “El escultor Antonio de Castillo artífice del Triunfo de Ntra. Sra. de la Paz”, *El sol de Antequera*, 4 de julio de 1982.

27. Citado por: LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadora*, 2013, p.19., A.H.M.A. P.F.N. A.N.A. Escribano Carlos Talavera. Legajo nº 2.612.

antequerano. Del siglo XVIII conocemos una noticia documental relativa a puesta en marcha y realización de la peana del Cristo del Consuelo, titular de actual Cofradía de Servitas. Aunque la peana fue realizada para procesionar, en la actualidad tiene la función de peana de Camarín. El contrato fue firmado entre en 1760 entre el tallista Miguel Rodríguez y Francisco de Alcázar, “hermano mayor y fundador de la Ynsignia de Nuestro Padre Jesús del Consuelo citta en el convento y rreliogiosos de Nuestra Señora de Belen...” “... Lo primero con condición qu el dho Don Miguel Rodriguez se obliga a hacer el dho trono de Pino de flandes el qual ha de tener una vara de alto, con tarimon que tiene nuestro Padre Jesús del consuelo; y de ancho otra vara con quatro golpes de talla, y en ellos quatro escudos para atributos con dos Angeles en perfeccion que adornen la Delantera; y también su Pariguela; con seis varas para el Palio a correspondencia y perfección poniendo dha Pariguela de forma Que la ocupen Diez y seis sitios otras tantas personas quedando de su quenta y cargo del otorgamiento los hierros nezesarios y correspondientes para dha ynsignia la qual Y su trono en la forma que viene expresando con dha perfección tiene de dar acavado y ha de entregar el dia de todos los Santos primero del mes de noviembre del año que viene de mill siettecientos y sententa Y uno...”²⁸. De la noticia llama la atención que el conjunto estuviese covijado por un palio. La peana, con una enorme carga monumental, estaba ubicada sobre una tarina, que por la descripción parece totalmente desonarmntada. En este sentido, presenta un lenguaje común al propio palio de la Virgen de los Dolores.

Una vez analizadas las piezas que constituyen el objeto de la primera etapa evolutiva, el siguiente estado, será aquel que hemos situado cronológicamente desde finales del siglo XVIII, hasta bien entrado el XIX, cuando comiencen a producirse las transformaciones volumétricas propias de la tercera etapa. Durante este segundo período el paso de palio, femenino, será llevado hasta sus últimas consecuencias conceptuales y artísticas, produciéndose una consolidación definitiva del mensaje apocalíptico,

28. Referencia, A.H.M.A. F.P.N. Francisco Jerónimo del Valle. Legajo 1.272. 1759-1764. Fecha de 1760.

configurándose no sólo la propia esencia del palio antequerano, sino todo el ideario que define la Semana Santa de los siglos XX y XXI. Por lo tanto, lo que hoy entendemos como la “gran historia” y caracteres propios del estilo antequerano, son consecuencia directa y heredada de esa nueva Semana Mayor que se va configurando poco a poco durante el siglo XIX. Será el momento en el que el estilo adquiera su verticalidad característica y definitoria, amén de mantener las pesadas andas cortas²⁹ y de madera, al igual que las barras del palio, realizadas en este material, con tubos en plata.

Entre los años que van desde finales del siglo XVIII y el largo siglo XIX, se proyectan y ejecutan todas y cada unas de las grandes maquinas procesionales antequeranas, a saber: el antiguo palio de la Soledad, conservado en la casa hermandad de la cofradía; el palio de la Virgen de los Dolores; el del Nazareno de “Arriba”; el propio de las Vírgenes del Socorro y de la Paz; el actual de la Soledad y el negro de la Virgen del Consuelo, realizado en algún momento indeterminado; y los dos del Cristo de la Salud y de las Aguas, el de dosel y el neogótico³⁰.

Durante el siglo XIX se consolidará el aparato formal de los pasos procesionales antequeranos, amén del propio mensaje apocalíptico, y se mantendrá hasta finales de la centuria la realización de la estación de penitencia durante el día. Esta cuestión, viene a ser el elemento realmente configurador más importante tanto de nuestra Semana Santa, como del desarrollo de las máquinas procesionales. Para el caso antequerano sabemos que “las procesiones se desarrollaban generalmente de día, a

29. Incidimos particularmente en la cuestión de las andas cortas, ya que son propias y particulares de unas circunstancias históricas y cronológicas, y que las mismas tenían su sentido cuando con respecto al desarrollo del palio en vertical, ya que el tamaño de las mismas acentuaba la verticalidad del conjunto. En relación a ellas, el paso “a la carrerilla”, es un sub-producto cultural, que permitía, que en función a la proporción de las andas, el alto palio, no bamboleara. En el momento en que se comienzan a alargar las andas, queda asegurada la estabilidad del palio, y no es necesario el “terrible” paso a la carrerilla, y el inapropiado sistema del repartimiento de pesos que propugna.

30. Las toldillas rojas del Cristo de la Sangre, actualmente insertas en el palio de la Virgen de la Vera Cruz, corresponderían a un momento previo del siglo XVIII.

partir de de la doce, y tenían obligación de hacer estación de penitencia en la Real Colegiata de Santa María la Mayor, excepción hecha de las cofradías de la Sangre y Vera Cruz, que lo hacían de noche y realizaban estación en la ermita de la Vera Cruz, en el cerro del Vizcaray. En el XVII esta práctica se pondrá de moda entre el resto de las cofradías”³¹. En relación a esta costumbre, también sabemos que los “cofrades de “Arriba” y “Abajo” caminaban la mañana del Viernes Santo, desde las iglesias de Jesús y Santo Domingo, hasta el cerro de la Cruz, descalzos, con enormes cruces a la espalda, y cirios”,³²

Todavía, en las primeras décadas del siglo XX, las procesiones realizaban su conmemoración pública a primera hora de la tarde. “En realidad, entre 1900 y 1914 las únicas que acudieron a todas las citas anuales en las calles antequeranas fueron las hermandades de *Arriba* y *Abajo*. El mismo número de pasos, tres en cada caso, y parecidos recorridos a los actuales, aunque distintos horarios, ya que ambas procesionaban, unidas, a partir de las tres de la tarde”.³³ Algunos años procesionó la cofradía de Servitas (el Jueves Santo, como ahora; pero también a las tres de la tarde”³⁴. Como hemos visto anteriormente, el paso de realizar la estación de penitencia a plena luz del día, a hacerlo por la noche tuvo unas consecuencias funestas para el diseño de los futuros palios antequeranos, ya que la incorrecta comprensión formal e iconográfica de lo que fue, condicionó todos los proyectos de palios realizado durante el siglo XX y XXI.

31. ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “Historia de la Semana Santa de Antequera”, *Pregón*, 1993, p.42.

32. PAREJO BARRANCO, A. Historia de Antequera, p. 260 Antequera, 1987

33. PAREJO BARRANCO, Antonio, “Entre el fervor religioso y la fiesta popular: La Semana Santa de Antequera a comienzos del siglo XX”, *Pregón*, 1995, pp. 41-51.

34. *Ibidem*, p.45.

3.1. Estructuras conservadas

La ciudad de Antequera destaca dentro del panorama cofrade andaluz por haber conservado un vasto patrimonio material, compuesto por esculturas, bordados, platería, tradiciones, vocabulario, etc., y los propios pasos procesionales, que modificados o prácticamente intactos en algunos casos, viene a constituir una de las grandes aportaciones de la ciudad el hecho patrimonial cofrade. Entre los principales conjuntos proyectados, destacan los siguientes:

Lastoldillas renacentistas del Cristo Verde. Realizadas en los primeros años del siglo XVII, vienen a ser una de las piezas del arte del bordado más antiguas de Andalucía³⁵. Se trata de un excelente documento visual que nos permite comprender los espacios y sistemas de proporciones de los primeros palios procesionales. En la actualidad se conservan los cuatro paños de las caídas, habiendo desaparecido el techo. En el Archivo Histórico Municipal de Antequera se conserva una breve referencia documental a propósito del mismo: “cuatro senefas (sic) verdes bordadas de oro que son dha insignia y dos velos verdes”³⁶. Formalmente estamos hablando de una pieza bordada directamente sobre el terciopelo, a base de un diseño con motivos geométricos y vegetales, de inspiración renacentista y mudéjar. En relación a esta obra, Fernández Martín realiza un interesante comentario sobre la posible colocación del mismo afirmando que, “descarto y no comparto la idea de que este palio cree un espacio constreñido cuando cobijaba al

35. Para profundizar en las cuestiones técnicas de esta pieza, y en general de todas las piezas bordadas de la Cofradía de los Estudiantes de Antequera, véase: NIETO CRUZ, Eduardo, “Artes ornamentales en la Hermandad de la Vera Cruz de Antequera”, *Bordados*, *Vía Crucis*, 14, 1993, pp. 119-128.

AGUILAR SAN MIGUEL, Salvador y MENDOZA ORDOÑEZ, Manuel, “Estudio técnico del Bordado en la Hermandad del Vera Cruz de Antequera”, *Vía Crucis*, 14, 1992, pp. 129-132.

36. Archivo Histórico Municipal de Antequera. “Libro de Cabildos de la Hermandad de N.P.J. Nazareno de la Sangre, sita en el convento del Señor San Francisco de esta ciudad de Antequera. Año de 1706”. F. 57 (r). Citado por NIETO CRUZ, Eduardo, “Artes ornamentales en la Hermandad de la Vera Cruz de Antequera: Bordado”, *Vía Crucis*, 14, 1992, pp. 119-126.

Crucifijo Verde. En mi opinión, es otra modalidad de palio existente en esta milenaria ciudad. Entiendo que los lados largos son el frente y parte trasera del palio, mientras que los lados cortos son los costeros o partes laterales del palio³⁷.

Las toldillas burdeos del Nazareno de la Sangre. El conjunto de paños, incomprensiblemente, ha estado siendo utilizado durante años como elementos constituyentes del palio de la Virgen de la Veracruz, quien los ha portado hasta que se han realizado las nuevas bambalinas verdes del actual trono procesional diseñado por Francisco Naranjo. Cronológicamente se viene situando en el siglo XVIII³⁸. Técnicamente está bordado directamente sobre el terciopelo con motivos cristológicos que hacen alusión a su verdadero propietario³⁹. Se desconoce el taller en el que está confeccionado el mismo, pero gracias a la inscripción que presenta sabemos que su hechura fue debida a “A DE BOCION DE Dn JPH DE TORO Y DE Da CATALa DE OTRO SU HERMANa”.

Virgen de los Dolores. Es, sin lugar a dudas, junto con el palio de la Virgen de la Soledad, la enseña del estilo antequerano, amén de ser uno de los conjuntos de los que actualmente disponemos de más información, documentado prácticamente en su totalidad, a falta del dato que consigne la hechura de la peana. El mismo se conserva en su estado primigenio con dos ligeras modificaciones, la sustitución de la base sustentante original, según

37. FERNÁNDEZ MARTÍN, Manuel, “Evolución de las andas procesionales de la Pasión andaluza. Morfología de los tronos y formas de tracción”, *Cáliz de Paz*, 3, 2007, p.104.

38. Los diferentes autores mencionados, lo datan indistintamente a comienzos del XVIII, mediados o en el último tercio.

39. “A. Frontal (de izquierda a derecha): Columna y gallo, lanza, y esponja, escudo de la corporación, corona y urna. B. Trasera: martillo, tenazas, clavos, escala y jarra. C. Lateral A: espada, cáliz, linterna, flagelo, cartela con motivo desconocido al haberse perdido el hilado en seda que lo configuraba. D. Lateral B. guante, caña, túnica, bandeja y dados. En los paños laterales hay flores con otros instrumentos de martirio en manifiesta concordancia con la denominada “Flor de la Pasión”: lanza con esponja, martillo, clavos y corona de espinas. Mientras, el paño frontalerero queda subrayado con dos ángeles afrontados a la cartela central, tal y como se recoge en ilustraciones del siglo XV y XVI”. NIETO CRUZ, Eduardo, “Artes ornamentales en la Hermandad de la Vera Cruz de Antequera”, *Bordados*, *Vía Crucis*, 14, 1993, p. 123.



Bambalinas del Nazareno de la Sangre dispuestas en el anterior palio de la Virgen de la Vera Cruz.

ponen de manifiesto los diferentes testimonios fotográficos conservados y el posterior calzado de la peana. El manto procesional se sitúa en torno a 1795 cuando al bordador granadino Alejandro Rubio, se le abona un total de 15.153 reales para la ejecución de un nuevo manto procesional⁴⁰. Poco después, en 1804, se liberan otras cantidades para la realización del palio⁴¹. Habrá que esperar hasta el año 1819, para que los maestros Joaquín de Lara,

40. En la cuaresma de la Semana Santa de 2021 se presentó la restauración del manto procesional de salida, llevaba a cabo por el taller de Sebastián Marchante.

41. “Ya a 13 de abril de 1804, otras cuentas detallan lo recogido y gastado en el palio, que asciende a 6.383 reales, cantidad que se cubrió primeramente con 1956 reales que en cuatro años ha producido una peuja (sic) de zevada que el Sr. Conde de la Camorra le ha sembrado a la Virgen; a continuación las limonas en reales y en especie otros ingresos. El total se invirtió en veinte y cinco varas de felpa, treinta y seis de flecho ancho y quince de angosto, con peso de cuarenta y tres onzas y siete adarmes de plata.” Citado por: ROMERO BENÍTEZ, Jesús. “El paso de palio antequerano: evolución y formas”. Nazareno. 1988. pp. 137-143.

Antonio Espejo y Antonio de Cárdenas labren los tubos de plata, las bases y los nudos que sustentan al palio. Según Muñoz Burgos⁴² “por los años de 1846 vuelve a tratarse del palio, que se enriquece con tres libras de oro traído de Málaga, y en 1850 con otras cantidades adquiridas para las caídas delanteras del palio, y en 1863 se añaden nuevos elementos de adorno en plata”⁴³.

El palio de la Virgen de los Dolores, hace apócope de la primera característica que define al estilo antequerano: lo mejor, realizado por los mejores. En este sentido el palio es un excelente muestrario del buen hacer del arte del bordado, presentando un diseño, minucioso que aboga por el *horror vacui* cubriendo el terciopelo en su totalidad.

Palio del Cirineo. El antiguo palio del Nazareno de la Cofradía de Arriba, es un compendio de virtudes que muestran lo mejor del diseño que se ha venido aportando a la ciudad de Antequera. No en vano, el conjunto fue bordado por Antonia Palomo, hija del diseñador y retablista Antonio Palomo quién debía de suministrarle los diseños, en el año 1821. “La estructura del palio estaba compuesta por cinco vales a cada lado, una base y siete tubos de plata y otros nudos en cada uno, que sostenían el techo de palio, sobre el que iba un marco de madera dorada con apliques de plata en las esquinas”⁴⁴.

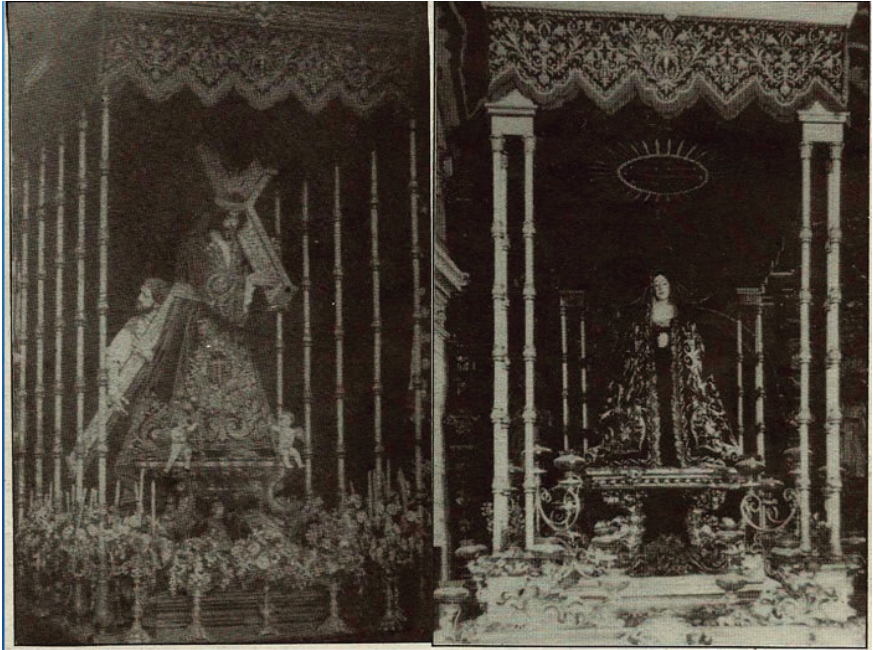
Gracias al dato extraído de uno de los inventarios conservados en la cofradía, a fecha de 24 de mayo de 1836, coincidiendo con los procesos desamortizadores, don José de Ballester, pone de manifiesto donde quedó custodiado el palio durante los procesos de enajenación mencionados. Doña Antonia María Fernández fue la encargada de custodiar lo que serían

42. MUÑOZ BURGOS, José, “La iglesia de Belén y la Cofradía de Servitas de Ntra. Sra. de los Dolores”, *El Sol de Antequera*, 1959.

43. Recientemente se ha querido poner en relación la peana de la Virgen de los Dolores con la obra de Antonio del Castillo. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *Antonio del Castillo. Escultor antequerano 1635-1704*, Antequera: Chapitel, 2013, p. 77.

44. GUERRERO CLAVIJO, ANTONIO J., “El Antiguo palio de Jesús ayudado por el Cirineo”, *El Sol de Antequera*, 26 de marzo de 1995, p. 17.

Palio de Nuestro Padre Jesús Nazareno ayudado por el Cirineo de la Cofradía del "Arriba". A comienzos del siglo XX fue vendido a la Cofradía de Mena de Málaga. Actualmente se encuentra en paralelo desconocido.



los bordados del conjunto, mientras que la Marquesa de Casasavedra hizo lo propio con los tubos de plata⁴⁵.

El palio presentaba un interesante diseño a base de ramilletes vegetales que se prolongaban a lo largo de las cuatro caídas del mismo, mientras que el techo se decoró con la Santa Cruz de Jerusalén, emblema de la Archicofradía. Se ha venido recalcando que el palio del Cirineo⁴⁶ presenta unos valores formales semejantes al de la Virgen de los Dolores, incidiendo que en relación a ésta, el palio del Nazareno presentaba una peana mucho más pequeña que la de la Virgen. Nosotros por nuestra parte pensamos, que el tamaño inferior de la peana de Cristo, la que nos ocupa, la del Dulce Nombre y la del Nazareno de la Sangre, en disfrute por la Virgen de la Vera Cruz, son representativas del modelo de peana cristológica de la ciudad, cuyo principal cometido, no es ser portador del mensaje apocalíptico, que

45. Ídem.

46. Que se vio desvirtuado en 1876, al añadir a la figura del cirineo.

sí nos proporciona en cambio el palio femenino.

El palio del Nazareno acogió en 1876 a un nuevo inquilino que compartió espacio con el titular. Nos referimos al Cirineo de talla completa que, al día de hoy, sigue acompañando el titular del antiguo palio.

A partir de 1921 el palio comienza una nueva andadura, ya que se vende en su totalidad a la Cofradía de Mena de Málaga, en este caso como trono para su titular mariana la Virgen de la Soledad, por un precio de 10.000 pesetas. Para cumplir las funciones de su nuevo emplazamiento los varales fueron agrupados en las esquinas, descontando un tubo de cara barra, pasando de 10 a 12. El palio estuvo en uso y disfrute por la cofradía malagueña hasta el año 1944, fecha en la que comienza una nueva historia. Lo primero que tenemos que apuntar es que el palio sobrevivió a los altercados de 1931 y 1936, siendo una de las pocas piezas malagueñas que sobrevivieron a estos trágicos momentos. El mismo como hemos mencionado, se procesiona hasta el año 1944, fecha en la que las fuentes orales nos confirman que el trono fue vendido a alguna localidad malagueña en la que actualmente podría conservarse.

Palio de la Virgen de la Soledad. Del palio de la Virgen de la Soledad disponemos de diversos datos que lo sitúan cronológicamente en dos siglos. Por un lado tenemos la peana sobre la que se asienta la imagen, obra tallada y dorada en el año 1787 por el escultor Miguel María de Carvajal, hijo del afamado Andrés de Carvajal, que siguió los pasos de su padre en el muy noble arte de la talla y la escultura. En relación al manto, “cuya confección comenzó el 1 de octubre de 1841 y finalizó el 25 de marzo de 1842”⁴⁷, sabemos que el taller encargado de la confección del mismo fue el regentado por Josefa Medina siendo la obra dirigida por el entonces Hermano Mayor de la cofradía, Francisco Ramos Prieto. En relación al palio, poco son los datos que actualmente disponemos sobre él, situando

47. ROSALES MARTÍN, Francisco, “El techo de palio restaurado de Ntra. Sra. de la Soledad”, Antequera: Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad, Quinta Angustia y Santo Entierro, 2011, pp. 21-28.

Palio de la Virgen de la Soledad. Es junto con el palio de la Virgen de los Dolores el trono procesional que menos intervenciones ha sufrido, conservando prácticamente en un estado primigenio. Se trata de un documento excepcional para comprender como eran los palios antequeranos en el siglo XIX.



su confección aproximadamente entre agosto de 1845 y 1846⁴⁸, aunque la autoría permanezca en el anonimato. Ya en fechas mucho más tardías, en la década de los veinte del pasado siglo XX, tenemos constancia documental del dorado de la peana y las bases de las barras de palio por el artífice Pedro Morganti Bayetini. En esta misma fecha se le encarga a Felipe Castillo Sánchez la realización de los tubos del palio y los nudos.

El palio de la Soledad, junto con el mencionado de los Dolores, es a día de hoy uno de los ejemplos más notorios de las aportaciones de la ciudad a la historia de los pasos procesionales, por cuanto se conserva prácticamente intacto sin ninguna alteración ni ampliación. Esta cuestión se debe, en parte, al estado de letargo que la cofradía de la Soledad ha vivido durante gran parte del siglo XX, período durante el cual su rico patrimonio fue custodiado por la familia Berdoy.

Palio de la Virgen del Socorro. Con los palios de la Vírgenes del Socoro y de la Paz, o mejor dicho con las diferentes ampliaciones que estos sufren con el paso del tiempo, entramos de lleno en la tercera etapa evolutiva de la historia de los tronos de palio antequeranos. Estos dos ejemplares, en esencia, respondían a las mismas características que los palios de la anterior fase, manifestando el mensaje apocalíptico característico de los mismos, un marcado desarrollo en vertical y una concepción formal encaminada a procesionar a plena luz del día, evitando así complicaciones lumínicas. Estas dos grandes máquinas procesionales serán objeto, desde finales del siglo XIX hasta los años 1940-1950⁴⁹, de sendas ampliaciones que romperán definitivamente con el mensaje apocalíptico, produciéndose un desarrollo en horizontal, del que serán herederos todos los palios post años cincuenta y que manifestarán, inevitablemente, cada uno de los problemas formales, conceptuales, de proporción, y espaciales que muestran los tronos de “Arriba” y “Abajo”. Apunta Romero Benítez que este fenómeno de ampliación “produce, por lo tanto, un claro proceso de paulatino engrandecimiento de la máquina del paso, circunstancia que hay que relacionar con una directa

48. Ídem. P. 25.

49. Coincidiendo estas últimas fecha con el desarrollo exponencial del trono malagueño.

influencia de lo que, por entonces, está ocurriendo en Málaga; algo que José Luis Romero Torres define como “megalomanía triunfalista del paso malagueño”, de evidentes connotaciones socio-políticas”⁵⁰.

Ampliados los tronos, cabría pensar que los respectivos mantos procesionales serían objeto de igual suerte, y que los cuatro mantos procesionales, azul y negro de la Virgen del Socorro, y azul y negro de la Virgen de la Paz, serían alargados para adaptarlos a los nuevos sistemas de proporciones imperantes en ambas máquinas. La realidad fue que, si bien los tronos “crecieron”, los mantos se mantuvieron en su estado primigenio, provocando un desorden compositivo en los tronos para el que, hasta el momento presente, no hemos sido capaces de aportar soluciones.

En relación a estas dos empresas de ampliaciones, hay que mencionar una cuestión, que si bien no es una solución, disimula ciertos problemas compositivos. Cuando los palios crecen, las dos peanas se mantienen en el centro de la composición. Tenemos que recordar que ambas piezas son de gran tamaño, especialmente la del Socorro, que es una inmensa mole de madera, cuyo desarrollo piramidal llena gran parte de la superficie sustentante. Pues bien, los cuatro palios que se realizan desde los años cincuenta, presentan esta misma y mal entendida característica, situando sus peanas en el centro, pero olvidándose que sus proporciones difieren de las de aquellas, produciéndose de nuevo atentados compositivos que hieren la vista del espectador.

Será también durante esta tercera etapa cuando la Semana Santa antequerana, deje las claras del día para buscar definitivamente la noche, tal y como hoy la conocemos. Y con ello, más de cien años de problemas con la iluminación.

Volviendo a los pasos procesionales de la Virgen del Socorro, han sido varios a lo largo de los siglos, cuya evolución podemos trazar por medio de los grabados conservados. De la observación de estos podemos extraer una primera conclusión: la peana aparece como un elemento invariable en cada

50. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 1988, p.142.

uno de los tronos de la Virgen del Socorro,⁵¹ y sobre ella se han dispuesto los diferentes palios que la han cobijado, sostenidos por un número variable de varas, pasando de cuatro a cinco, seis y finalmente a ocho por cada lado. Según Salvador Guadilla⁵² “desde 1866 hasta 1873 (...) esta cofradía (...) invirtió cuantiosas sumas, ofrendas de sus fervorosos hermanos, en hacer un hermoso manto de terciopelo primorosamente bordado de oro, y un magnífico palio de plata cincelada y matizado con ricos bordados en oro”, que es el que podemos ver en el gradado de 1868, con cinco varaes. Poco después entre 1876 y 1880 se debió de acometer la hechura del actual conjunto procesional, insertando nuevamente en el mismo la histórica peana procesional. Justo en el año 1880 se realiza un grabado en el que se puede observar el actual trono de palio con seis varas por cada lado para el palio. “Relativo a este último hay que señalar la intervención de algún ingenioso diseñador que quiso romper con lo que hasta el momento conocido en Antequera. Este nueva situación consistir en sustituir casi totalmente, en las caídas exteriores, el bordado por la plata repujada y calada, que al estar sobrepuesta sobre el terciopelo, pero independientemente de éste y colgada del marco del coronamiento, propicia una curiosa movilidad de todos los elementos colgantes”⁵³.

Desde 1880 hasta 1956, el palio de la Virgen del Socorro permanece prácticamente intacto, acusando una marcada verticalidad, que se perderá con la ampliación realizada en este último año, configurándose el actual conjunto de 16 varaes. En este punto de la historia, para conseguir la horizontalidad propia de la segunda mitad del siglo XX, y para confeccionar las cuatro nuevas barras del palio, se le quitó a cada barra del juego de seis un tubo, de cuya unión surgieron los cuatro varaes que faltaban. Para

51. “La enorme peana, obra de comienzos del siglo XVIII, es dorada nuevamente entre los años 1846 y 1851”. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 1988, p.141.

52. Citado por CURIEL, Fray Arturo, *Nuestra Sra. Del Socorro y su archicofradía*, Antequera, 1988, pp. 139-141.

53. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 1988, p.141

disimular que el palio había perdido en altura, se confeccionó el aparatoso basamento sobre el que se sostiene todo el conjunto en la actualidad.

Virgen de la Paz. El actual palio de la Virgen de la Paz, comparte con el de la Virgen del Socorro haber sido objeto de una interesante trayectoria vital. No en vano la imagen que hoy tenemos de sendos conjuntos, es fruto de los avatares y ampliaciones por los que ambos han pasado. El palio de la cofradía de Abajo, es un buen ejemplo de cómo las cofradías antequeranas se fueron adaptando a los nuevos gustos sociales de cada época⁵⁴.

Del trono de la Virgen de la Paz ya hemos mencionado que conserva el “triumfo” o peana original tallada en 1682 por Antonio del Castillo, sirviéndole de elemento sustentante a lo largo de los siglos. La misma, en un estado bastante primigenio al original, carece de la característica guirnalda de plata y de los 24 angelitos que se repartían por todo el conjunto.

Poca es la información que disponemos de los avatares del palio durante los años venideros. Prácticamente, las únicas informaciones seguras que podemos extraer en relación al mismo, provienen del grabado conservado de 1853⁵⁵, que reproduce la imagen en su trono procesional. Aquí podemos ver a la Virgen de la Paz bajo un palio sostenido por 12 varas, dispuestas en horizontal en los laterales. Será en épocas posteriores cuando acorde a los nuevos gustos, se agrupen las barras en las esquinas, y se disponga la actual galería, decorada parcialmente con elementos en plata realizados a finales de siglo por Francisco Durán.

Luque Gálvez menciona un interesante proyecto, frustrado, que pretendía enriquecer artísticamente el conjunto procesional: “el mismo contemplaba la sustitución de la galería de madera dorada del Palio por un cornisamiento de plata calada, nuevas guirnaldas para la peana, la

54. Para profundizar en la evolución del palio de la Virgen de la Paz, véase: LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, pp.17-22. Las obras de dorado y policromía fueron contratadas con el artista Manuel de Borja por un precio de 200 ducados.

55. Previamente, en 1833, fue bordado, según apunta Luque Gálvez, el manto negro de la Virgen, en taller de Antonia Palomo.



*Conjunto
procesional de la
Virgen de la Paz.*

realización de una crestería para el tarimón, así como, muy posiblemente, la hechura de un juego de candelabros acordes al conjunto. Pero la obra se habría de ver truncada por la muerte del artífice en 1896, por lo que tan sólo llegaron a ejecutarse las guirnaldas de la peana y algunas piezas del palio. Con posterioridad oficiales de su taller, entre los que parece se

encontraba Salvador González, intentarían completar, al menos en parte, el proyecto; llegándose a realizar el friso en plata del palio, uniendo mediante tallos vegetales unas grandes flores, que si habían llegado a ultimarse, emplazándolas entre un bocel de orfebrería y una marquilla de madera plateada, así mismo se cortaron las guirnaldas de la peana para utilizarlas como remates del copete del palio y como crestería en el frontal de la tarima⁵⁶.

Este será el aspecto que presentaría el palio hasta que en el año 1956, fue ampliado por las monjas filipenses de Córdoba en el bordado y por Rafael Aguilera en las labores de platería. Ya a finales de los 80 del siglo XX, las bambalinas exteriores fueron pasadas a terciopelo nuevo en el convento de las madres dominicas de Antequera.

El dosel procesional del Cristo de la Salud y las Aguas. En 1876, se fecha una interesante fotografía en la que puede observarse al titular bajo un curioso palio de dosel, compuesto por un palio dispuesto en vertical, tras el Cristo y dos barras de palio, una cada lado, que sostienen la toldilla central, a modo de los palios de cajón. Este conjunto se sigue conservando en la actualidad y se utiliza para los cultos de la cofradía.

Un palio neogótico del Cristo de la Salud y Aguas. El dosel procesional debió de estar utilizándose hasta 1878, ya que al año siguiente se estrenaría el actual palio neogótico, tallado por el artífice Pedro Lara, cuyas varas sustentantes fueron realizadas por Martín Ansón, mientras que el trono, fue ejecutado por el mismo autor en 1896

Las informaciones relativas al trono de palio del actual Patrón de la Ciudad, el Cristo de la Salud y de la Aguas, han permanecido en el olvido, prácticamente hasta que en 2004, Manuel Cascales Ayala⁵⁷, con motivo del nombramiento de la imagen como patrón de la ciudad, desempolvó el viejo

56. Ídem. p. 21.

57. CASCALES AYALA, Manuel, "El trono y el palio del Señor de la Salud y las Aguas", *El Sol de Antequera*, 22 de mayo de 2004, pp. 106-107.



El Cristo de la Salud y de las Agonías en procesión con el dosel bordado en el siglo XIX.

archivo de la Cofradía aportándonos interesantes datos sobre la hechura del mismo.

En relación al “pintoresco” palio neogótico procesional, Romero Benítez, realiza una interesante reflexión: “éste no sólo en la forma sino también en el estilo supone una importante ruptura con todo lo anterior”⁵⁸.

58. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 1988, p.141.

Palio Negro de la Virgen del Consuelo. El antiguo palio “negro” de la Virgen del Consuelo, vienen a ser el “hermanito pequeño y pobre” de los palios antequeranos decimonónicos. Según el Sol de Antequera el palio negro de la Virgen del Consuelo fue estrenado en 1935 afirmando que “el nuevo trono y palio bordado en oro que llevará la Santísima Virgen del Consuelo, artística imagen que luce magnifico manto negro recamado en oro y rica corona”⁵⁹. La agrupación de las barras del palio en las esquinas, parecen tener cierta relación con los idénticos procedimientos llevados a cabo en los palios de la Paz, y del Cristo de la Salud y de las Aguas. Así mismo el trono presentaba un particular marmoreado en toda la tarima, incluido las bases de las barras del palio.

Lo más notable del conjunto eran los bordados del mismo, sin ser ninguna obra de arte, y la peana procesional, que mostraban una manifiesta relación con el arte propio de la ciudad. La peana fue vendida posteriormente a la cofradía de la Pollinica de Antequera, siendo actualmente la utilizada en su salida procesional por la Virgen de Consolación y Esperanza. Con respecto a los bordados, posteriormente veremos cómo fueron reaprovechados en su totalidad en su nuevo trono. El palio de estilo antequerano de la Virgen del Consuelo comenzó a salir en procesión en el año 1931.

El palio negro de la Virgen del Consuelo, aunque ciertamente era aparente, no tenía ninguna pretensión artística, y no es de extrañar que en cuanto la coyuntura fue favorable, se procedió a la realización del actual “palio rojo”. En la actualidad, en la Hermandad, se conservan restos de las bambalinas del palio negro. Las piezas conservadas, deben responder al juego de paños interior, ya que estas están sin bordar.

El palio rojo de la Virgen del Consuelo. La cofradía del Consuelo, en pleno apogeo de las ampliaciones de los palios de “Arriba” y “Abajo” en los años cincuenta, se enmarca en la que, sin lugar a dudas, ha sido la apuesta más arriesgada de la Semana Santa antequerana del siglo XX, y que en el momento presente todavía sigue recibido críticas y acosos continuos. Los cofrades de entonces decidieron apostar por una Semana Santa nueva,

59. *El Sol de Antequera*, 14 de abril de 1935.

plural y reformada, en la que tuviesen cabida nuevas opciones de entender el hecho procesional, sobreponiéndose a siglos de estricto luto y ortodoxia a la hora configurar un paso de palio.

En primer lugar, los “antiguos”, cofrades del Consuelo de mediados del siglo XX, tomaron conciencia, cuestión que no hicieron las cofradías de post años cincuenta, de que su época, y su hora de salida, no eran las mismas que habían tenido las cofradías antequeranas del siglo XIX. Por lo tanto, la nueva empresa que se prestaban a acometer, tenía que tener unos planteamientos y principios que aportaran soluciones, especialmente en lo que respecta a la iluminación, a lo problemas heredados. A partir de aquí, propusieron un diseño en plena consonancia con las modas de la época⁶⁰, y éstas pasaban por mirar a la “capital de la cultura cofrade” de la época, que no era otra que Sevilla, pero donde Málaga y su arte de post guerra también tuvo mucho que decir.

Entre 1949 y 1950 se sitúan los inicios de la nueva empresa artística. José de Ávila y Rafael Arcigal realizaron las labores en madera, entre ellos la aparatosa, y afuncional peana procesional, sin ningún tipo de pretensión artística. Se ha mencionado en reiteradas ocasiones que el proyecto pretendía realizar un trono nuevo en su totalidad, más la realidad pone de manifiesto que, más que nuevo, se “hizo lo que se pudo”, y en la medida de lo posible, bajo la circunstancias del momento, se reciclaron todos los elementos del antiguo palio que tuvieran cabida en el mismo, dando como resultado un vistoso conjunto, muy aparente, que carece de cualquier lógica dentro de un diseño integral, funcional y de un sistema de proporciones.

Del antiguo palio se toman los varaes, y el manto que se despedaza para realizar y confeccionar el las bambalinas del palio. Con respecto a la barras del palio, lo que en su momento eran agrupaciones de tres en las esquinas del anterior, ahora pasan a disponerse en horizontal, seis y seis, a lo largo del cajillo del trono. Estos manifestaban y manifiestan una acusada

60. Entre 1929 y 1930 se produce la reforma del palio rojo de la Macarena.



Evolución del trono procesional de la Virgen del Consuelo desde el año 1935 hasta la actualidad. En estos momentos la hermandad se encuentra ejecutando el diseño de Javier Sánchez de los Reyes.

verticalidad, heredera del tradicional mensaje apocalíptico. En relación al antiguo manto procesional, acorde a lo que se está haciendo en la tierra, por ejemplo en el manto de la Virgen de los Dolores, y en de la Soledad, su diseño se configuraba a base de grandes ramilletes que contorneaban todo el borde del mismo. Estos motivos decorativos, asimétricos, se recortan, y se traspasan a las bambalinas, que para rentabilizar el esfuerzo y coste, se disponen sueltas, dándole el característico movimiento que presenta el palio.

Desde un primer momento, la Hermandad realizó una apuesta firme por el sistema de iluminación natural, por medio de candelería, desplazando el procedimiento de luz por medio de candelabros de salón. En estos primeros momentos, el palio estaría más cerca de los postulados sevillanos que de los malagueños. Posteriormente, al incluirse los arbotantes del maestro Guzmán Bejarano, el conjunto tenderá definitivamente hacia Málaga. En 1997 se estrena la actual candelería confeccionada por los talleres Angulo de Lucena, mientras que el techo de palio es obra del taller de Francisco García Poo. El manto procesional corresponde a los primeros años de la reforma, bordándose en 1952 por las monjas trinitarias de Málaga, y poco después en 1957, también los talleres de Angulo ampliaron la corona procesional alterando su diseño y sistema de proporciones.

3.2. La crisis del concepto y del diseño en la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI

A partir de los años cincuenta del siglo XX, la ciudad de Antequera vive el único momento de esplendor cofrade que la ciudad ha mostrado a lo largo de la centuria. Será a lo largo de esta década cuando se funden las cuatro nuevas cofradías que vendrán a configurar el actual panorama semanastero de la ciudad, a saber Pollinica (1950), Mayor Dolor (1950), Rescate (1955) y Estudiantes (1960). A esta terna habrá que sumar la reorganización de la cofradía de la Soledad en el año 1988.

El periodo que comentamos es aquel que hemos venido a denominar como la cuarta etapa de la evolución del trono de palio antequerano. Cabría decir muchas cosas sobre lo que ha pasado en Antequera durante la segunda mitad del siglo XX y primeros años del XXI, pero si hay una circunstancia que ha definido el panorama artístico-cofrade de la ciudad en los últimos 64 años, ésta es, sin lugar a dudas, la profunda crisis en la concepción del diseño integral de los tronos, afectando tanto al aparato visual como a la integración de las artes, siendo además una circunstancia plenamente democrática que ha afectado a los tronos de “ellas” y de “ellos”. Si la primera cualidad que definía al estilo era “lo mejor, realizado por los mejores”, aquí la Historia ha ido por unos derroteros muy diferentes.

Con respecto al diseño, en los 64 años mencionados, no ha habido ningún palio que haya sido proyectado en su totalidad; esto es, fruto del razonamiento, la integración de las artes, la adecuación de los sistemas de proporción, y la unidad visual. En gran medida esta circunstancia ha venido provocada por dos situaciones consustanciales. Por un lado, los palios post años cincuenta pasan por querer ser más “antequeranos” que los representativos del estilo, asumiendo caracteres formales que aspiran a recordar a aquellos, pero que no han sido capaces de aportar soluciones ni superar los problemas heredados, y por otro la propia situación autárquica de la ciudad, con un inmenso fondo de armario artístico heredado, que en vez de convertirse en una virtud, ha provocado que en lugar de integrar en un concepto integral de diseño elementos tales como una peana, una bambalina u otros, se ha sometido el diseño total a la parte, conllevando un desorden visual.

A partir de esta situación en la que nos encontramos inmersa, cabría pensar dónde está el futuro de los palios antequeranos. Las opciones son diversas, pero todas pasan por proyectar diseños integrales que unifiquen conjuntos, que sean fruto de un profesional con dedicación a tales menesteres, y que en la realidad del conjunto prime, por encima de todo, y por debajo del diseño integral, la calidad de ejecución, realizada

por maestros cualificados, debidamente formados, y con una marcada trayectoria, que no tiene porque ser larga en el tiempo, pero sí fruto de un periodo de formación artesanal y académica adecuada.

Si en la ejecución de un nuevo palio se opta por el estilo antequerano, que siempre debe ser una opción, no una imposición, aquí se plantea un nuevo problema: el mismo estilo necesita una reformulación conceptual que lo haga funcional en el concepto actual de la Semana Santa del siglo XXI. Quizás una buena hoja de ruta a seguir, sería dejar de lado todos los prejuicios que tenemos con respecto a otras manifestaciones culturales y asumir e importar todas aquellas cuestiones que permitan mejorar el estilo antequerano. Una de estas posibilidades podría pasar por integrar sistemas de iluminación por medio de cera natural en un conjunto plenamente antequerano, o mejor dicho en comunión con los rasgos definitorios de la ciudad.

4. EL TRONO DE CRISTO EN ANTEQUERA, UNA HISTORIA DIFUSA

La historia de los tronos procesionales sin palio de imágenes de Cristo en la ciudad, es una historia un tanto difusa y prácticamente sin escribir. Las miradas ha sido volcadas sobre las peanas procesionales, pero en la actualidad sólo hay un imagen de Cristo que procesione sobre una peana antigua, se trata del Cristo de la Columna de la cofradía de los Servitas. Para el caso antequerano, en la actualidad, podemos encontrar cinco tipos de pasos procesionales utilizados para imágenes de Cristo:

1. Tronos con canastillas para imágenes aisladas o grupos de misterio.
2. Imágenes de Cristo procesionadas bajo palio.

3. Peanas procesionales.
4. Urnas.

1. Tronos con canastillas para imágenes aisladas o grupos de misterio.

En la actualidad, la esencia del trono procesional cristífero antequerano es de corte malagueño, esto es, canastillas talladas, con mayor o menor profusión, con faroles o arbotantes en las esquinas, siempre realizadas en madera, y pensadas para ser llevadas a hombros por el exterior. A diferencia de los pasos de corte sevillano, estas estructuras no llevan faldones tallados. Por influencia malagueña las tallas de los tronos procesionales antequeranos nunca son caladas, salvo el caso del trono del Cristo de la Misericordia de Antequera que sí presenta esta particularidad y que fue diseñado y tallado en los sevillanos talleres de Guzmán Bejarano. Salvo el uso histórico del palio para imágenes de Cristo, no tenemos conciencia de cómo eran los primitivos pasos procesionales de imágenes que carecían de él. En relación a los tronos procesionales masculinos proyectados en el siglo XX, cabe mencionarse que la ausencia de fuentes y referentes históricos a los que acudir provocó una tendencia al libre albedrío con respecto a lo que debía ser un paso procesional de Cristo en la ciudad. A diferencia de lugares como Sevilla en la que se conserva estructuras procesionales masculinas del siglo XVII, como puede ser el caso del paso del Gran Poder realizado por Francisco Ruiz Gijón durante el siglo XVII, en Antequera, esta situación no se produce. Ya desde la realización del trono procesional del Nazareno de Arriba, el que sustituyó al palio, la tendencia ha pasado siempre por el influjo malagueño.

Los nuevos preceptos malagueños fueron llegando a la ciudad, y se fueron asumiendo y adaptando a nuestras necesidades. Todo este largo proceso vendría a iniciarse con la búsqueda de soluciones a la pérdida de los palios de “Abajo” y de “Arriba”, uno documentado en su desuso como hemos visto anteriormente y el otro en alguna fecha imprecisa, para cuyas imágenes hubo que improvisar/crear, nuevos tronos aprovechando algunos

elementos con la peana en el caso del Dulce Nombre. Posteriormente se darán los sistemas temporales de parihuelas de la cofradía del Consuelo para su Crucificado, que serán sustituidos rápidamente por pequeños tronitos sobre unas andas. Al respecto de los pasos procesionales de los crucificados cabe mencionar que durante mucho tiempo los únicos crucificados que hicieron estación de penitencia en Antequera fueron, primero el Cristo de las Penas, y posteriormente el Cristo de la Misericordia, ya que el Cristo de la Salud y de la Aguas realizaba su salida fuera de la Semana Santa, el Cristo Verde no comenzaría a procesionar hasta los años sesenta, y el de la Buena Muerte lo hará posteriormente. Para ellos, tampoco había en la ciudad ningún modelo de paso procesional sobre el que echar la mirada.

A partir de aquí, en los años cincuenta/sesenta, con la llegada de las cuatro nuevas cofradías del panorama actual, se realizan nuevos tronos de Cristo, siempre en recuerdo a los malagueños, y que en la mayoría de casos se ejecutaron como provisionales y que pervivieron hasta bien estrados el siglo XXI. Será con la llegada de la nueva centuria cuando comience a vislumbrarse un periodo del esplendor en el diseño de los tronos procesionales para imágenes de Cristo, que prácticamente en todos los casos, vendrían a sustituir a los provisionales de los años cincuenta. Se está comenzado a tomar conciencia de la necesidad de apostar por el diseño de calidad, realizado por los mejores, y por diseñadores especializados, huyendo de la repetición de motivos impersonales y tallas planas para buscar diseños de calidad y que fomenten la personalidad de cada hermandad. Aquí son paradigmáticos el trono del Cristo de la Misericordia diseñado y tallado en los talleres sevillanos de Manuel Guzmán Bejarano (comenzó a tallarse en 2003), y para el que se adaptaron los arbotantes de Luis Jiménez, correspondiendo el dorado a los talleres de la capital nazarí de Cecilio Reyes Spínola. Por su parte, el reciente proyecto de Javier Sánchez de los Reyes para el Dulce Nombre es un compendio de virtudes y calidades, que ha sabido integrar a la perfección la peana en el conjunto, y no someter el todo a la parte, sino armonizar la integridad y armonía plástica y visual

*Diseño de Javier
Sánchez de los
Reyes para el
trono procesional
del Cristo de la
Buena Muerte,
de la Cofradía de
Abajo.*



del conjunto; sobre todo, teniendo en cuenta, además, que es mucho más complicado integrar un diseño que realizar uno totalmente nuevo.

Dentro de este conjunto, no queremos dejar de mencionar aquí la cuestión de los misterios procesionales en la ciudad. La actual Semana Santa antequerana se caracteriza por ser mono-tronal, esto es, una figura

por trono. Salvo en contadas ocasiones, y nunca bajo el fruto de un diseño iconográfico y compositivo preestablecido, sino de la suma disonante de figuras, encontramos pasos de los denominados de misterio, esto es, con varias figuras actuando en función de los papeles establecidos. Pollinica, Misericordia y Nazareno de Arriba presentan conjuntos compuestos por varios miembros, no siempre bien entendidos entre ellos. El Huerto se acompaña del ángel propio de la escena; el Cristo del Mayor Dolor del sayón valenciano⁶¹ y la Quinta Angustia hace un todo con el Cristo que recoge en sus pies. Esto en relación a la actual configuración. Tenemos que tener en cuenta además, que salvo el caso de la Pollinica, en el caso de las otras tres hermandades, se contaban con iconos devocionales muy arraigados en el imaginario popular, que se prestaban poco a la manifestación de cambios significativos.

¿Existieron misterios procesionales en la ciudad en épocas pasadas? Según diferentes referencias documentales existentes, no debieron ser inusuales a lo largo de los siglos. Así, por ejemplo, disponemos del dato de la configuración del paso procesional de la cofradía de la Humildad: “los pasos que procesionaron en el único año del período tratado que tengo constancia de su salida (1908), fueron los de la Oración del Huerto (conocido como el de los “durmientes”, llegó a ser según Escalante, “El más espectacular de nuestra Semana Mayor, ya que se trataba de los denominados de “misterio”, que incluía a Cristo arrodillado orante, un ángel de tamaño natural, junto a un olivo, y además lo completaban las imágenes de bulto de tres apóstoles dormidos a los pies del olivo”.⁶² No se conoce ningún testimonio fotográfico que nos muestre como eran estos pasos.

Aunque estos pasos debieron existir prácticamente en todas las

61. En el año 2020, Juan Vega Ortega ha realizado un nuevo sayón que vendrá a sustituir al anterior.

62. PAREJO BARRANCO, Antonio, “Entre el fervor religioso y la fiesta popular: La Semana Santa de Antequera a comienzos del siglo XX”, *Pregón*, 1995, p.49. y ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “Historia de la Semana Santa de Antequera”, *Pregón*, 1993, pp. 41-95. Cita página 93.

centurias anteriores, poco más sabemos de los mismos, habiendo constancia documental de su existencia, pero sin ejemplos históricos conservados. De lo que debió existir, con respecto a los pasos procesionales de misterio, poco o nada sobrevivió al siglo XIX, denotándose un gusto expreso por procesionar figuras aisladas sin constituir composiciones. Muy a finales de siglo, el Nazareno de “Arriba”, comenzará compartir espacio con el Cirineo.

2. Imágenes de Cristo procesionadas bajo palio. Como hemos podido ver anteriormente, el mensaje iconográfico de estas maquinas, son totalmente diferentes a de los palios femeninos, denotándose también una estructura formal menos pronunciada en su desarrollo vertical.

3. Peana procesionales. Las peanas procesionales de Cristo, son junto con los pasos de palio, las aportaciones más significativas conservadas en la ciudad. Poco o nada se ha teorizado sobre las mismas, ya que se ha dado por supuesto que debieron ser utilizadas por todos los tipos de imágenes, aunque, por ejemplo, desconocemos totalmente sobre qué tipo de trono se procesionaban los Crucificados de la ciudad, o los mencionados pasos de misterio. La realidad es que sobre las mismas, sabemos poco más que lo conservado, que son las peanas del Dulce Nombre, ya comentada; la del Cristo de la Sangre; la de Camarín del Cristo del Consuelo, anteriormente mencionada; y la procesional del Cristo de la Columna, entre otras tantas conservadas por los templos de las iglesias.

Si querer entrar a profundizar en el uso del correón en la ciudad, y en cuanto perduró el mismo, parece que desde antiguo, Antequera ya optó por el sistema de andas a hombros. Los testimonios fotográficos ponen de manifiesto que desde el último tercio del siglo XIX, las peanas de Cristo se montaron sobre tarimas, y eran llevadas sobre andas. Esta es una cuestión importante a mencionar, ya que en localidades como la vecina Archidona, o Vélez-Málaga, las imágenes eran procesionadas sobre las peanas, que o bien eran llevadas a correón o sobre unas andas de manera de pequeñas proporciones.

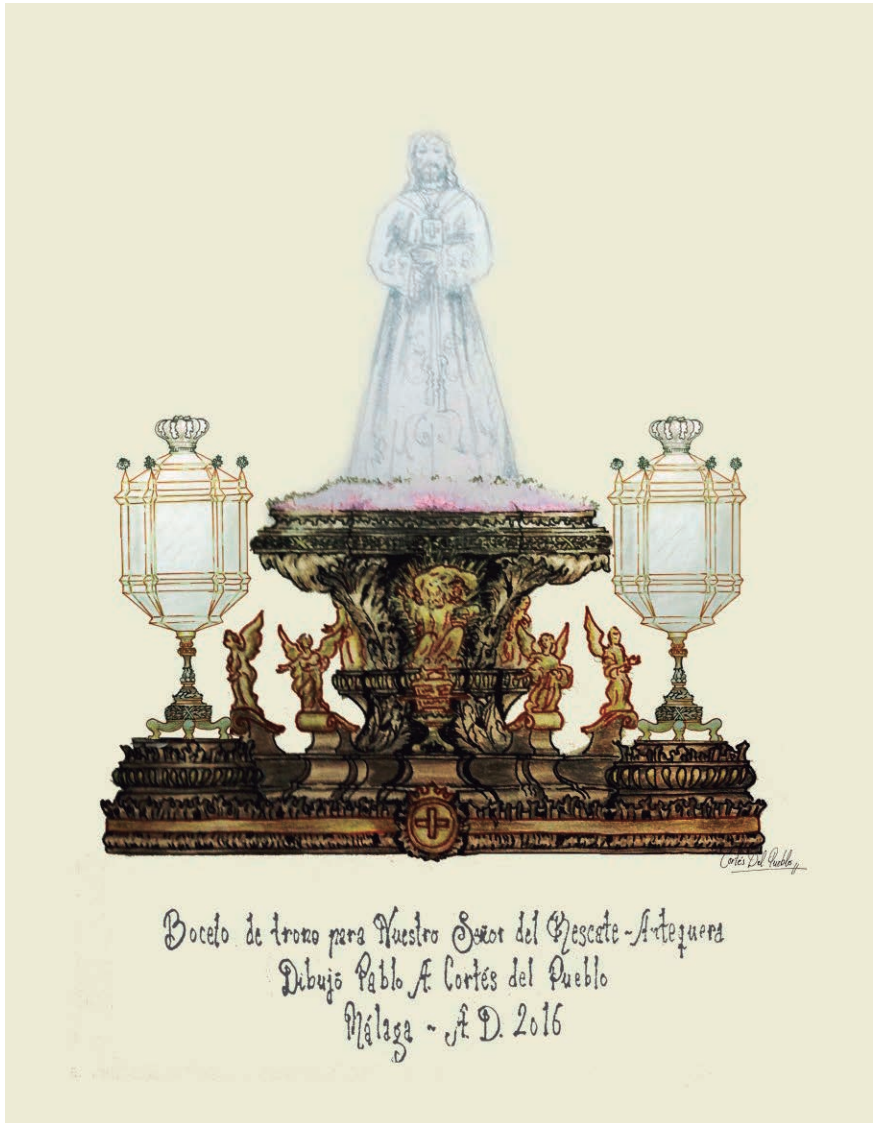
En la actualidad, estos son los tronos de Cristo que utilizan peana para procesionar, la utilizada por el Cristo de la Columna, la del Dulce Nombre, la del Señor del Rescate y la del Cristo Resucitado. El triunfo procesional del Dulce Nombre ha sido introducido en el diseño de trono de Javier Sánchez de los Reyes, quien ha conseguido uno de los conjuntos más armónicos de la ciudad. En el año 2016 la Cofradía del Rescate aprobó el diseño del trono procesional para su titular cristífero. Se trata de una obra en la que el conceptual parte del desarrollo de la peana. En la actualidad la pieza está siendo ejecutada en los talleres Ortiz Jurado de Córdoba, y presentará un programa iconográfico concebido a base de pequeñas esculturas realizadas por Ángel Sarmiento Burgos.



Peana procesional del Cristo de la Columna. Cofradía de Servitas. Actual trono procesional del Cristo Resucitado.

4. Urnas. Pasan por ser una de las grandes aportaciones y más genuinas de la ciudad al trono de Cristo. Se conservan dos ejemplares del siglo XVIII, correspondientes a las dos hermandades que tuvieron por titular a un Cristo muerto depositado en el Sepulcro, a saber, la Cofradía del Santo Entierro y la del Santo Crucifijo. Con respecto a la primera, es su configuración actual en el trono, corresponde a los trabajos de cinco personalidades diferentes: En año 1773, el maestro Miguel Rodríguez Guerrero, talla la urna, que posteriormente fue dorada por Gregorio Alcobar. Paralelamente al dorado, Miguel de Carvajal, hijo de Andrés de Carvajal, talla la chiquillería de ángeles de la Urna. Posteriormente, en 1939 Francisco Palma Burgos talla la

*Diseño de Pablo
Cortés del Pueblo
para el titular
cristífero de la
cofradía del
Rescate.*



canastilla que sustenta la urna, mientras que en 1943, Navas Parejo realiza una puesta al día del trono, eliminando diversas partes.

En relación a la segunda urna mencionada, en 1747 el retablista Francisco Primo talla la urna del titular de la cofradía del Santo Crucifijo, y que será procesionada a lo largo del siglo XX.



Trono procesional del Santo Entierro. Se trata de una obra configurada en diferentes etapas cronológicas.



Urna del Santo Entierro de la antigua Cofradía del santo Crucifijo.

4.1. Los programas iconográficos

Como hemos podido ver anteriormente, en el caso de los tronos de palio de las vírgenes antequeranas, el mensaje iconográfico se conseguía por medio de la forma, produciendo una estructura en la que la suma de las partes ofrecía un mensaje total. Esta situación no se produce en los tronos de Cristo. En las piezas más antiguas pueden aparecer elementos relacionados con la pasión de Cristo y ya, en siglo XX, la tendencia de poner escudos en las cartelas de los tronos será la tónica en Antequera. Habrá que esperar hasta el año 1983 para que José Romero Benítez dote al Nazareno de Arriba de un programa iconográfico para las cuatro cartelas del trono, disponiendo en cada una de ellas a Santa Eufemia, San Francisco de Asís, Santa Isabel de Hungría y San Luis.

A partir del año 2014 comienzan diseñarse programas iconográficos realizados ex profeso por autoridades académicas para determinados titulares, huyendo de convencionalismos tales como el viacrucis o los atributos de la Pasión. Así el que será el nuevo trono del Dulce Nombre presenta un programa iconográfico sobre los “Nombres de Cristo”, mientras que la cofradía del Mayor Dolor, que se encuentra inmersa en la realización de sus dos tronos procesionales, ha apostado por un complejo programa iconográfico basado en la túnica sagrada de Cristo, diseñado por Antonio Rafael Fernández Paradas. Se trata de un programa dispuesto a lo largo de ocho cartelas, en dos niveles, el superior con historias de la túnica en relación la vida de Cristo, mientras que el inferior contempla la historia medieval de la túnica y sus avatares. Este mismo teórico ha realizado el programa iconográfico del trono del Cristo de la Misericordia, actualmente totalmente terminado y tallado el imaginero Juan Vega. En el diseño de programa se ha partido de un doble concepto: la propia advocación del Cristo, de la Misericordia, y la titularidad de su capilla, en calidad de Cristo de Ánimas, desarrollando un programa iconográfico a lo largo de las ocho cartelas que componen el conjunto que incluirán: en la cartela frontal al Cristo Mediador que libera las Ánimas Benditas del Purgatorio, el descenso

de Jesús al Limbo para redimir las almas de los fallecidos en gracia desde los tiempos de Adán, mientras que en las seis restantes se distribuirán las obras de misericordia.



Cartela del trono del Cristo de la Misericordia de la Cofradía del Consuelo, realizado por el escultor Juan Vega Ortega. Se trata del "Cristo Mediador". En la escena aparecen la figura de Cristo, un ángel y las ánimas benditas del purgatorio. Para hacer la estancia de las ánimas más llevaderas en el Purgatorio Cristo les entrega flores que el ángel porta en un cesto. De esta manera Jesús se convierte en "mediador", en las ánimas y Dios.

5. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR SAN MIGUEL, Salvador y MENDOZA ORDOÑEZ, Manuel, “Estudio técnico del Bordado en la Hermandad del Vera Cruz de Antequera”, *Vía Crucis*, 14, 1992.

AVILA MORENTE, Francisco Javier “La evolución histórica de las andas procesionales en Sevilla”, FERNÁNDEZ PAZ, Esther (Dic.), *Artes y Artesanía de la Semana Santa Andaluza*, Vol. V, Sevilla: Ediciones Tartesos, 2005.

CAMPOS RODRIGUEZ, Juan, “Apuntes para una historia de la Agrupación de Cofradías de Antequera”, *Antequera Cofrade*, 2014, 1, pp. 59-70.

CURIEL, Fray Arturo, Nuestra Sra. Del Socorro y su archicofradía, Antequera, 1988.

ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “El trono antequerano”, *Miscelánea histórica de Antequera*, Antequera: Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 156-158.

ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “Historia de la Semana Santa de Antequera”, *Pregón*, 1993, pp. 40-95.

ESCALANTE JIMÉNEZ, José, “Historia de la Semana Santa de Antequera”, *Pregón*, 1993, pp. 40-95.

ESPINOSA MORENO, Rafael, “La reforma del palio de la Santísima Virgen del Consuelo, 1959-1950”, *El Sol de Antequera*, 18 de marzo de 2005, pp. 326-328.

ESPINOSA MORENO, Rafael, “La reforma del palio de la Santísima Virgen del Consuelo, 1959-1950”, *El Sol de Antequera*, 18 de marzo de 2005, pp. 326-328.

ESPINOSA MORENO, Rafael, “Notas sobre la confección del Manto de la Virgen del Consuelo”, *El Sol de Antequera*, 26 de marzo de 1994

ESPINOSA MORENO, Rafael, “Notas sobre la confección del Manto de la Virgen del Consuelo”, *El Sol de Antequera*, 26 de marzo de 1994

FERNÁNDEZ MARTÍN, Manuel, “Evolución de las andas procesionales de la Pasión andaluza. Morfología de los tronos y formas de tracción”, *Cáliz de Paz*, 3, 2007, pp. 98-105.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (Coord.), *Entre El Barroco y el siglo XXI. Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Vol. 1, pp. 1-419 Málaga: ExLibric, 2016. ISBN: 978-84-16110-56-8.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (Coord.), *Escultura barroca andaluza. Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Vol. 3. Málaga: ExLibric, 2016, pp. 1-312. ISBN: 978-84-16110-56-8.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (Coord.), *Las Historias de la Escultura Barroca Española*. Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento. Vol. 2. Málaga: ExLibric, 2016, pp. 1-532. ISBN: 978-84-16110-56-8.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y Luque Gálvez, Juan Félix, La imagen del poder en la Edad Moderna, Mecenasgo para un pleito de 30 años. *Las élites y la configuración de la imagen del poder (siglos XV-XIX)*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2021 (en prensa).

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV- XX)*, La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, “¿La hija pródiga de una paternidad deseada? Aplicaciones prácticas del método del conocedor en la Sociedad de la desinformación”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2014 (en presa)

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, “El hijo prodigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2013, 16, pp. 123-152.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, “La autarquía artística de una ciudad: Historia de la Escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela”. *Escultura barroca andaluza*. Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento. Málaga: ExLibric, 2016, pp. 147-207. ISBN: 978-84-16110-56-8.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, FERNÁNDEZ PARADAS Mercedes, “El registro de entidades religiosas de 1887 y sus aplicaciones prácticas. La Hermandad de Nuestra Señora del Consuelo de Antequera y su búsqueda de personalidad jurídica”, *Baética*, 33, 2011, pp. 413-425

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio y Sánchez Guzmán, Rubén. El Camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa: Fuentes, modelos e iconografía para una exaltación mariana. (En prensa).

GARCÍA QUINTANA, Francisco Javier, “La Cofradía de la Humildad y Oración del Huerto”, *El Sol de Antequera*, 2 de abril de 2004 pp. 246-250.

GUERREO CLAVIJO, Antonio José, “Los mantos procesionales de las Vírgenes de la Semana Santa”, *El Sol de Antequera*, 29 de marzo de 1996, p. 13-14.

GUERREO CLAVIJO, Antonio José, “Los mantos procesionales de las Vírgenes de la Semana Santa”, *El Sol de Antequera*, 29 de marzo de 1996, p. 13-14.

GUERRERO CLAVIJO, Antonio José, “El Antiguo palio de Jesús ayudado por el Cirineo”, *El Sol de Antequera*, 26 de marzo de 1995, p. 17.

GUERRERO CLAVIJO, Antonio José, “La evolución del trono del palio antequerano a través de la historia (siglos XVII-XX)”, *El Sol de Antequera*, 4 de abril de 1998, pp. 17- 22.

GUERRERO CLAVIJO, Antonio José, y GUERRERO FERNÁNDEZ, Ángel, “El patrimonio del Santo entierro y los García-Berdoy”, *El Sol de Antequera*, 7 de abril de 1996, pp. 106-114.

LEÓN VEGAS, Milagros, ¿Fe o superstición? Devociones populares ante los “sobrenatural en la Antequera Moderna”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, 29, 2007, pp. 321-345.

LEÓN VEGAS, Milagos, *Las procesiones patronales en Antequera: escenario de poder y rivalidad entre el cabildo civil y eclesiástico (siglo XVI)*, Baética: Estudios de arte, geografía e historia, 30, 2008, pp. 351-366.

LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, pp.17-22.

LUQUE GÁLVEZ, Juan Feliz, “Apuntes sobre el origen del paso antequerano. Las andas procesionales de Jesús Nazareno en el s. XVII: su discurso icónico y teológico”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2016-2017, 19-20, pp. 221-290.

MUÑOZ BURGOS, José, “La iglesia de Belén y la Cofradía de Servitas de Ntra. Sra. de los Dolores”, *El Sol de Antequera*, 1959.

NIETO CRUZ, Eduardo, “Artes ornamentales en la Hermandad de la Vera Cruz de Antequera”, *Bordados*, *Vía Crucis*, 14, 1993.

PAREJO BARRANCO, Antonio, “Entre el fervor religioso y la fiesta popular: La Semana Santa de Antequera a comienzos del siglo XX”, *Pregón*, 1995, pp. 41-51

ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 1988, pp. 137-143.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *Antonio del Castillo. Escultor antequerano 1635-1704*, Antequera: Chapitel, 2013.

ROSALES MARTÍN, Francisco, “El techo de palio restaurado de Ntra. Sra. de la Soledad”, Antequera: Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad, Quinta Angustia y Santo Entierro, 2011, pp. 21-28.

ROSALES MARTÍN, Francisco, “El techo de palio restaurado de Ntra. Sra. de la Soledad”, Antequera: Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad, Quinta Angustia y Santo Entierro, 2011, pp. 21-28.

SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Así en la tierra como en el cielo. El mueble, “atributo”, de la escultura barroca española”, *Diseño de Interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga: Universidad de Málaga, 2014, pp. 89-123.

SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *El trono Procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo*”, Málaga: Ayuntamiento, 1997.

VV.AA., *Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Ntra. Sra. de la Paz Coronada*, Antequera, 1995.

LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ. LA SEMANA SANTA Y SU PROYECCIÓN FUERA DE LAS CALLES

MIGUEL ÁNGEL FUENTES TORRES
Licenciado en Geografía e Historia. Profesor de la UMA

*Las voces y los instrumentos callan por intervalos, y este silencio,
tan majestuoso como el de los grandes mares en los días de calma,
reina en esta multitud devota, sin oírse otra cosa más que
sus graves y mesurados pasos que resuenan en las calles.*

François-René de Chateaubriand

La Semana Santa, como festividad arraigada en la cultura popular, refleja de manera evidente y concreta cierta idea de unificación de espacios que tiene en la religiosidad el sustrato sobre el que se construye una determinada simbología de la imagen. Cada año el espacio sereno y pausado del templo es ampliado fuera de sus fronteras hacia la urbe, en un proceso imaginado de *transubstanciación* por el cual las calles son una extensión magnificada del mismo, copando en sus rincones la consumación de *la Pasión, Muerte y Resurrección* de Jesucristo. Dicha festividad tiene como marco temporal su cercanía al equinoccio de primavera, siendo, de este modo, que todo queda impregnado de la intensidad propia del instante temporal. De hecho, *«por esta época la naturaleza experimenta una prodigiosa transformación. Concluidos los fríos invernales, con el paulatino aumento de las radiaciones solares y el efecto de las lluvias, por doquier brotan hojas y flores, en un exuberante concierto de*



Cristo del Perdón.

esplendor vegetativo.»¹ Así, todo parece cuadrar en este boceto que crece conforme avanzan los días, adentrándose en sus esplendorosos dominios. No obstante, hay que tener en cuenta que en «este aparente renacimiento anual impactó de tal modo la sensibilidad de nuestros lejanos antepasados, que fue elaborada una explicación, difundida como mito entre los paleocultivadores prehistóricos: cada año era muerto un joven dios solar, y de su enterrado cuerpo surgían los cultivos. Y en honor suyo, implorando su benevolencia para con los agricultores, en muchos de los antiguos ámbitos de civilización se celebraron grandes fiestas rituales del cambio de año, de las que se conservan todavíaa diversos elementos formales.»² Por tanto, es en esta época cuando, ante el brotar de los colores en el campo que el fervor religioso se adueña de los pueblos y ciudades de toda España.

1. BRISSET, Demetrio E. *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas*. Luces de Gálibo, Gerona, 2009. Pág. 425

2. *Ibid.*



En el desarrollo de este proceso, son numerosas las imágenes que se van acumulando en la retina del ciudadano convertido ahora en espectador que contempla la magnificencia de las escenas que lentamente se desplazan proponiendo una nueva visión del entorno urbano. En este contexto, el arte se proyecta en la calle pero también es objeto de plasmación más allá de la realidad que constituye su deambular entre la tenuidad de las luces. Resulta evidente que su contemplación supone un sugerente y atractivo visual que, con el paso del tiempo, ha cautivado a diversos artistas, derivando sus atenciones hacia obras en las que se han reflejado los diferentes actos relacionados con la liturgia barroca. Siguiendo esta estela, aproximándonos al objeto del presente texto, Antequera y su Semana Santa, constituyen un excelente referente creativo que adquiere sentido bajo la óptica de quien posiblemente mejor haya reflejado sus vicisitudes: José María Fernández Rodríguez.

*Cristo Yacente.
Busto. Pastel y
Lápiz.*

La atención que el pintor antequerano muestra ante el desarrollo cada año de la festividad religiosa, nos llega bajo diversas formas y procederes que no hacen sino amplificar el espectro de posibilidades en la representación de la misma. Igualmente, tendríamos que centrar la atención en el hecho de que sus expectativas no solo refieren la actividad creativa relacionada con la Semana Santa, sino que también trasciende ámbitos para instalar su mirada en la investigación y conocimiento sobre diversos elementos de la tradición que denotarán su interés por ahondar en su proyección hacia el espectador. Desde esta perspectiva, podemos decir que José María Fernández muestra dos formas de aproximación a la cultura popular, sobre todo en lo referente a la Semana Santa de Antequera. La primera de ellas tiene que ver con su labor intrínseca de creador incansable que advierte en todo aquello que pasa a su alrededor, un motivo de representación. En este sentido, la festividad barroca, sus protagonistas, situaciones, experiencias, etc. quedan administradas bajo su tutela en forma de óleos, pasteles y dibujos. Así, *«se traslada a su obra bajo la realidad que suponen ciertas escenas vinculadas con la Semana Santa de la ciudad de Antequera. Su ojo inquieto le lleva a capturar numerosas imágenes de la misma que ahora cobran un inusitado protagonismo. En este territorio varios son los recursos que explota con solvencia técnica y capacidad de retentiva.»*³ Justamente, parte de esta obra es ahora recopilada en esta exposición, bajo el título de *Trazos de pasión*, con el objetivo de mostrar precisamente lo que sus ojos advertían de manera habitual cada año cuando Antequera se dejaba impregnar por el incienso sobresaliendo entre un mar de cirios danzando en perpetua sincronía.

El interés de José María Fernández en esta temática parece trascender la idea inicial de mostrar algunos pasajes de las salidas procesionales. De hecho, su mirada irá cimbreado desde la contemplación del paso que surge entre la espesura de la noche, el frenesí de su regreso al templo (*las Vegas*), el fervor de quienes portan y soportan el peso de la oración, hasta el instante arbitrario que expresa, por ejemplo, en la sorpresa de la lluvia cuando interrumpe el recorrido o la atención paciente sobre quienes se yerguen como protagonistas bajo los atuendos típicos de esta celebración. Es decir, los personajes y el ambiente en el que se mueven, manifestado en la festividad callejera y la solemnidad devocional. Todo como

3. FUENTES TORRES, Miguel Ángel. *La gramática sosegada del trazo. Visiones y consideraciones sobre el artista escritor*. Catálogo de la exposición *La palabra dibujada. José María Fernández Rodríguez (1881-1947)*. Excelentísimo Ayuntamiento de Antequera, Antequera, 2020. Pág. 29



Virgen de la Vera-Cruz.



Nuestro Padre Jesús Nazareno (Arriba).



Trono de palio de Nuestra Señora de los Dolores.



Santo Cristo Verde. Busto. Pastel y Lápiz.

parte de un rito personal que se desarrolla desde la observación, realización de primeros apuntes y terminación de las piezas, por lo general en blanco y negro pero con interesantes incursiones en el color, que muestran los magníficos pasteles que se muestran en forma de retratos. En algunos de estos, donde la figura del *hermanaco* traslada hasta nosotros la esencia clásica del género, se detiene nuestra atención en la familiaridad, en la pulcra expresión en los ojos de su hijo Emilio, tan reconocible de otros trabajos que siguen ahondando en la pintura como rincón temporal que acoge el paso de los años y los devuelve ya consumidos. De entre las obras que se presentan, destacan aquellas en las que, fuera del ambiente callejero, atisban un interés hacia la definición de los rasgos y expresiones en el rostro de ciertas tallas donde proyecta el artista su exquisita técnica con el dibujo. Por su parte, las multitudes, el fervoroso encuentro del creyente con la imagen queda manifestado en diversas apuestas donde su percepción queda expresada mediante líneas precisas que lejos de insinuar adelantan la esencia de la obra en sí. Son, en definitiva, muestras evidentes de un sentir la pintura y el dibujo como una extensión plena de un alma en constante aflicción. Aun así, nada pervierte la fuerte carga simbólica de estas composiciones que aúnan en su conjunto dos apreciaciones a tener en cuenta. De un lado tendríamos la tradición, por cuanto estas composiciones son un reflejo de las costumbres que arraigadas en el tiempo, siguen posicionándose como esenciales para conocer las peculiaridades de una ciudad que no pierde su importante ligazón con la historia. De otro, aparecería la idea de modernidad en las mismas, no solo porque están engendradas en la plenitud del siglo XX, sino también porque su ejecución sigue posicionando al autor como el primer representante del periodo contemporáneo en Antequera. Este proceder queda patente en su forma de alentar la consistencia del dibujo, donde las líneas no tienen reparo en desaparecer para dejar paso a las sombras, las manchas, ejes sobre los que se construye una nueva forma de entender la pintura. Sólo quien domina de forma patente la técnica puede evidenciar su maestría en la disposición de las figuras, la insinuación de las caras que con leves trazos expresan dolor, cansancio, alegría, regueros propios de la religiosidad proyectada hacia el escenario de la ciudad.

Llegados a este punto, sería interesante proponer otra consideración sobre la religiosidad popular que ejerce Fernández y que marca, con igual diferencia, su devenir como artista. Centrando la cuestión, nos referimos a una serie de artículos



Hermanaco. Cofradía de Nuestra Señora de la Paz (Abajo). Pastel.



Armadora. Óleo sobre lienzo.



*Campanillero de lujo. Óleo sobre lienzo.
Colección particular.*

y escritos diversos en los que el autor de *Las Iglesias de Antequera*, desgana diversos pormenores vinculados con las cofradías, atuendos, tallas procesionales, etc. Esta labor estará avalada por su incansable labor de investigación que desarrolla con fervor en el transcurso de los años. Las publicaciones locales serán los espacios en los que verterá sus derivaciones teóricas en relación con la Semana Santa y, por extensión, sobre la religiosidad popular manifestada en la realidad que suponen las cofradías, los pasos procesionales o la indumentaria característica. Así, lentamente pero con la seguridad que brindan sus incontables horas de trabajo en el Archivo Histórico, sus artículos comienzan a poblar las páginas de *Antequera por su Amor*, donde publicará en marzo de 1926 un texto titulado *La indumentaria de nuestras cofradías*, ilustrándolo con un gran retrato de un hermanaco, expuesto en esta ocasión. A este artículo le seguirá en la misma cabecera, *Las cofradías de Arriba y Abajo*, publicado en 1928; mismo año en que sale a la luz *La Semana Mayor de antaño*, en *La Unión Patriótica*. Tras algunos años en los que sus intereses recorren diversos derroteros, siempre teniendo, eso sí, la historia, el patrimonio y el arte como pilares fundamentales de sus estudios, regresa al ámbito de la Semana Santa con la publicación en *El Sol de Antequera*, seminario que fue referencia siempre para la difusión de sus artículos, *Las cofradías del Dulce Nombre de Jesús y Nuestra Señora del Rosario* en 1944, apenas tres años antes de fallecer.

Con el paso del tiempo y la necesidad constante de re-visitar el enorme y trascendental legado de José María Fernández para acercarse hasta otros aspectos que, no por haberse mostrado con anterioridad, dejan de gozar de la actualidad y la importancia que merece su obra, se propone una nueva incursión en esta temática, de raíz popular y sentido cercano, reconocible en todas y cada una de las expresiones que ahora son mostradas, en algunos caso por primera vez. Acercarse hasta estas imágenes implica una doble aceptación por parte del espectador. En primer lugar, intuir que quedará en la retina de este el impacto que siguen produciendo estas obras, que ganan con el transcurrir de los años, atesorando en sus escenas, la capacidad retentiva de quien las admira con el asombro de la primera vez. Toda vez asumido este estadio, el espectador se adentrará en la asimilación de lo que en ellas se contiene: instantes y situaciones que siguen siendo reconocibles hoy en día ya que se muestran vigentes, con toda la carga emotiva que supone el saber fruitivo de quien en algún momento ha sido partícipe de las mismas. Posiblemente, en esta yuxtaposición de sensaciones siga residiendo la insistente novedad de la reunión de estas obras en un mismo espacio.



Ayuntamiento
de Antequera

