

EL TRONO ANTEQUERANO. PEQUEÑA HISTORIA DE UNA HISTORIA INCOMPRENDIDA¹

Dr. Antonio Rafael Fernández Paradas

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. *El trono antequerano. Pequeña historia de una historia incomprendida. El Cabildo, 2016.*

El denominado trono de “estilo antequerano”, “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”². Lo que hoy es una realidad en la Ciudad del Torcal, también estuvo presente tanto en localidades de la provincia, como en otros puntos de la geografía andaluza, cuya primera característica es conservar andas llevadas al hombro, en lugar del modelo de costal bajo el paso. La cuestión de la manera de “cargar”, nos es de sumo interés, ya debemos 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, amén de la mencionada carga iconográfica.

Dice la Carta de Nara que “el respeto debido a todas las culturas requiere que los bienes culturales sean considerados y juzgados dentro del contexto cultural al que pertenecen”, ya que es el entorno más cercano al patrimonio, las personas que sienten, viven, crecen y se relacionan con él, las que proyectan su conciencia y sus valores identitarios sobre el mismo. El problema se plantea cuando hacemos apología de unos determinados bienes patrimoniales, que se convierten en la insignia, bandera y lucha vital de una sociedad, ciudad, pueblo o hermandad, pero sin tener muy claro qué significan realmente esos bienes, porqué existieron, cómo evolucionaron, y dónde terminó su ciclo vital. 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.

A grandes rasgos, cuatro serían las etapas por las que ha pasado el trono de palio antequerano:

¹ Para profundizar en el tema, véase: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, “Teoría y Práxis del trono antequerano. Estética, diseño y definición de un discurso”, *Antequera, su Semana Santa*. Málaga: ExLibric, pp. 149-189.

² ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “El paso de palio antequerano: evolución y formas”, *Nazareno*, 5, 6, 1988, p.142.

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.

PRIMERA ETAPA

En esencia, las primeras fábricas de los tronos antequeranos se reducen a unas pequeñas parihuelas, con una peana que sustentaba a la imagen, debidamente ataviada según la moda de la época, y palio, que en un primer momento es móvil o de mano, y que posteriormente se anclará a las parihuelas. En estos momentos no se produce todavía un desarrollo del aparato conceptual “inmaculista”. Será a finales del siglo XVIII con los grabados Virgen del Socorro y de la Soledad, cuando podamos hablar con total propiedad del triunfo inmaculista y de la consolidación del mensaje apocalíptico.

SEGUNDA ETAPA

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, 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 cortas y de madera, al igual que las barras del palio, realizadas en este material, con tubos en plata.

Será durante este período, desde finales del Setecientos hasta finales del Ochocientos, cuando 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 neogótico.

TECERA ETAPA.

Este tercer periodo comienza a desarrollarse con las ampliaciones que sufren los tronos de las vírgenes de la Paz y del Socorro. 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 1940-1950 (coincidiendo con el desarrollo del trono malagueño), 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 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 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 sociopolíticas”.

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. Se da la circunstancia que estas cofradías, además, entienden que sus tronos son más antequeranos que los decimonónicos, pero como el espacio les resulta muy grande, y como la candelería es una aberración contra los principios éticos de la ciudad, prefieren llenar el hueco con una enorme jardinera, bien repleta de flores, que además no aguantarán el recorrido, ya que serán sometidas al implacable calor de un foco cenital solventando cualquier tipo de duda lumínica que se pueda producir.

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.

4 ETAPA.

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 semanasero 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”.

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. La repetición de los mismos modos, motivos o caracteres suele ser indicativo de las debilidades de un determinado maestro. En este sentido la cultura cofrade, hoy en día, está muy extendida y los estándares básicos de calidad son relativamente fáciles de detectar.

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.

LAS DIMENSIONES FORMALES E ICONOGRÁFICAS DEL PASO DE PALIO ANTEQUERANO (FEMENINO).

Todo el mundo habla, conoce e incluso “realiza”, tronos de estilos antequeranos, sin tener exactamente muy claro que son, y por que son como son. La propia ciudad de Antequera se ha convertido en madre y seña del estilo. Actualmente supone la caja de las vanidades de un pueblo que ha cerrado filas en torno a un estilo impuesto como el principio rector de lo que deben ser todos y cada uno de los palios antequeranos.

Desde el punto de vista formal, comenzando por la esencia (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) que define el sistema armónico del palio antequerano, es su proyección en vertical, el primer elemento característico a tener en cuenta. Este resultado, creemos, es consecuencia directamente proporcional al mensaje apocalíptico e inmaculista que se pretendía transmitir. El palio, en este sentido, no deja de ser un elemento de cohesión social y propaganda en torno al dogma de la Inmaculada Concepción.

Desde el punto de vista de la dimensión iconográfica, no debemos de perder 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.

- 1. una mujer vestida del sol.**
- 2. ...con la luna debajo de sus pies.**
- 3. ...y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.**
- 4. 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 Mesías 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.
- 5. 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.

Estructuralmente se configura 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.

En el centro de la composición se situaba una pronunciada peana, cuya base prácticamente se extendía sobre toda la extensión de la tarima sustentante, así se resuelven los tronos de la Virgen de Soledad, el del Socorro en su estado pre-ampliaciones, y el de los Dolores.

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 realzada 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, Consuelo 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 Consuelo y Paz, o carrete en el caso de los Dolores. Es de invención posterior calzar la peana con el fin de falsear determinados problemas.

Es característico prácticamente en todos ejemplares conservados/fotografiados, que la peana presente en su arte superior, una guirnalda realizada en plata que contornea el perímetro de esta. 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.

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 con el 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 los rancios palios de cajón.

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 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.

Hasta aquí los elementos que vendrían definir el paso de palio antequerano, en su estado lo más prístino posible. 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 duda, 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 decimonónicos 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 y 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 duda 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”³. 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.

Los cofrades antequeranos de comienzos del siglo XX fueron capaces de tomar conciencia de que sus pasos procesionales fueron proyectados para procesionar a la luz del día. Cuando buscaron la luna, en lugar del sol, acudieron a todos aquellos elementos que les permitieron resolver, en la medida de lo posible, los problemas heredados de iluminación. Los cofrades antequeranos del siglo XXI, a diferencia de aquellos que nos precedieron, no sólo nos hemos perdido por el camino, sino que además hemos falseado una historia con el fin de justificar lo que en demasiadas ocasiones es el fruto del desconocimiento y del capricho personal, y lo que es peor, hemos convertido en patrimonio intocable e inamovible, amén de cerrar filas, lo que fueron sistemas de soluciones propios de una determinadas necesidades de un contexto histórico, social y cultural, perfectamente delimitado en el espacio-tiempo, produciéndose una profunda crisis del diseño que ha afectado democráticamente a casi todas las maquinas procesionales que la ciudad ha visto nacer desde que en los años cincuenta se configurase la actual Semana Santa de nueve cofradías.

³ LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix, “El paso procesional de Ntra. Sra. de la Paz a través de los siglos”, *Armadilla*, 2013, p.21.