

# DEVOTIO MODERNA, DRAMATURGIA PROCESIONAL E INVENTIVA BARROCA. EL PASO DE LA PUENTE DEL CEDRÓN

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

## RESUMEN

La fundación, a mediados del siglo XVII, de la Hermandad de la Puente del Cedrón en la Parroquia malagueña de San Juan trajo consigo la creación de una aportación insólita al contexto de la iconografía cristiana y de la Historia del Arte en general, al acuñarse un motivo sin precedentes ni consecuentes directos en los ciclos narrativos de la Pasión. El asunto representa a Jesús preso conducido por el puente del torrente Cedrón camino de su suplicio, debiendo entenderse como secuencia intermedia entre el Prendimiento y el Proceso político-religioso. El presente trabajo plantea un análisis de las fuentes iconográficas y literarias que devinieron en la gestación del tema, con sus implicaciones en la dramaturgia y la escultura procesional de Málaga a partir del Seiscientos. Insistimos asimismo en la familiaridad del público español de la Edad Moderna con los repertorios visuales y los escritos religiosos y místicos, sin olvidar la eficacia de unos y otros como “herramientas” estimulantes de la meditación entre los segmentos sociales del período. A la vista de su importancia, es indudable que los componentes de semejante bagaje cultural reunían la suficiente capacidad de sugestión para “excitar” y mover el ánimo de los mentores de cara a la “construcción” de una iconografía singular *ad hoc*.

## ABSTRACT

In the half of XVII century, a new penitential Confraternity was founded into the Parish Church of Saint John, in Málaga (Spain), consecrated to the mystery of Jesús Christ, prisoner and carried by Judean sicarians through a bridge over the torrent Cedron, next to Jerusalem. This subject can be considered an unusual and ingenious creation for Art History and Christian Iconography in particular. The author studies origins and development of the same, appointing to its relations with liturgical drama, meanings and symbolism of Holy Week processions and literary sources. In fact, the founders of the Confraternity of the Bridge over Cedron could be inspired by these religious books, impregnated of mystical feelings, for raising invention and sculptural definition of this iconographic theme *ad hoc*.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII, la malagueña Parroquia de San Juan era testigo de la creación de una nueva Hermandad, filial o dependiente de la poderosa Cofradía del Cristo de la Columna radicada en dicho templo. Su fundación no hubiera supuesto, ciertamente, nada nuevo dentro de la dinámica social de la época, de no ser por la insólita advocación que los organizadores eligieron para la imagen titular: *Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón*. Por distintos documentos conservados en el Archivo Histórico Provincial, la existencia de la corporación se constata ya en 1647 y 1655. Precisamente, en este último año, se redactaban las primeras Constituciones, remodeladas<sup>1</sup> en 1675 bajo el pontificado del carismático y controvertido obispo dominico Fray Alonso de Santo Tomás<sup>2</sup>. La Hermandad de la Puente contaba por entonces con sesenta congregados del Paso del Cedrón, siendo su Hermano Mayor el militar y poeta Juan de la Victoria Ovando Santarén Gómez de Loaysa, Caballero de la Orden de Calatrava y Capitán de Infantería. El paulatino y rápido fortalecimiento de la corporación se tradujo en su pronta emancipación de la Hermandad matriz de la Columna y su inmediata andadura como fraternidad autónoma. En 1696, Bartolomé Espejo y Cisneros, obispo de Málaga, otorgaba distintas indulgencias a los fieles que visitasen la capilla del Cristo de la Puente<sup>3</sup>.

Prosiguiendo con esta apretada síntesis del devenir de la corporación en la Edad Moderna, en 1724 se reformaban de nuevo las Constituciones, bajo la presidencia del aristócrata Juan Carlos Swerts y Guerrero, Teniente Coronel de las Milicias y Regidor Perpetuo<sup>4</sup>. Entre las novedades más significativas descuella la ampliación del *numerus clausus* establecido para la admisión de

1. Archivo de la Hermandad de Jesús de la Puente del Cedrón (A.H.P.C.M.), Secc.: *Constituciones y Autos (1675-1868)*, pza: "Constituciones de 1675". En efecto, el 4 de Enero de 1675, *Los Hermanos, que somos en número de sesenta, congregados de la nuestra Hermandad del Passo del Cedrón, que sale en la Cofradía del S. Christo de la Coluna, sita en la Parroquial de Señor San Juan de esta ciudad de Málaga, de que es Hermano Mayor Don Juan de la Victoria Ovando y Santarén, Cavallero del Orden de Calatrava, y Capitán de Infantería Española por el Rey nuestro Señor: para mejor governarnos en esta nuestra Hermandad, nos juntamos Diego de Yniesta, y Alonso de Herrera, Mayordomos, Juan Pérez Truxillo, Padre de Almas, y el Licenciado Don Luis González de Lopera, Fiscal, en voz, y en nombre de los demás Hermanos, a darle la forma, y hazer las Constituciones siguientes.*
2. PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M<sup>o</sup>. I.: "Un personaje del Barroco" y GIL SANJUÁN, J.: "Ideología y Mentalidad de un dominico polémico", en AA.VV.: *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*, Málaga 1994, 11-114 y 115-98.
3. LLORDÉN SIMÓN, A. y SOUVIRÓN UTRERA, S.: *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*, Málaga 1969, 435-50.
4. FERNÁNDEZ BASURTE, F.: "Nobleza y Cofradías. Aproximación a la mentalidad nobiliar malagueña del siglo XVIII", *Jábega* 64, 1991, 27-37.

hermanos. De los sesenta iniciales se llegaba hasta los setenta y dos, en memoria de los primeros discípulos de Cristo y según la costumbre generalizada entre distintas Hermandades malagueñas durante el Antiguo Régimen; un cupo cuya vigencia no responde sólo a razones simbólicas, sino al interés por garantizar las prestaciones y servicios en materia de infraestructura funeraria<sup>5</sup> que ilustran la faceta de las corporaciones penitenciales como mutualidades de entierros<sup>6</sup>. Al año siguiente, en 1725, la Hermandad de la Puente afrontaba el adecentamiento de la escultura titular, solicitando licencia al Ordinario para arrimar a los muros de San Juan un retablo con nicho de madera, al no haber *en toda la Yg<sup>a</sup> ni capilla ni sitio donde se pueda colocar la Ymagen*<sup>7</sup>. En el transcurso de los siglos XVII, XVIII y XIX, la procesión de Jesús de la Puente del Cedrón solía tener lugar la tarde del Jueves Santo, dirigiéndose a la Catedral para efectuar la estación de penitencia ante el Monumento eucarístico, según el rito que tuvo su origen en la liturgia cuaresmal de Roma y en virtud de las disposiciones expresadas en el artículo 18 de las Constituciones de 1840<sup>8</sup>. El siglo XX traería consigo otra serie de vaivenes históricos que, como en toda institución secular, la ha hecho vivir momentos de luces y sombras hasta el auge que hoy disfruta a comienzos del presente milenio.

5. CASTELLANOS GUERRERO, J.: “Las Cofradías de Semana Santa de Málaga ante la salud, la enfermedad y la muerte. Notas para su estudio”, *Jábega* 49, 1985, 36-43.
6. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII. (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga 1990. Esta obra fue elaborada en el año académico 1985-1986 como trabajo de curso para la asignatura *Historia Moderna* impartida por la Dra. M<sup>a</sup> Isabel Pérez de Colosía Rodríguez, siendo concebido como ampliación de las propuestas de Jesús Castellanos en torno a la naturaleza y acción social de las Hermandades malagueñas del período como mutualidades de entierros. El autor de estas líneas contaba entonces con 19 años y era estudiante de 2º curso de Filosofía y Letras, publicándose años después conforme había sido escrita en principio, gracias al empeño y el apoyo incondicional de dicha profesora. Esta referencia autobiográfica pretende, sencillamente, dejar constancia escrita de la trascendencia que el magisterio y el perfil humano de la Dra. Pérez de Colosía siempre ha ejercido sobre el que esto escribe, encaminándolo sabiamente desde sus primeros pasos en el mundo de la investigación hasta el momento presente; razón por la que desde estas líneas le reiteramos nuestra más profunda admiración, gratitud y afecto.
7. A.H.P.C.M., Secc.: *Constituciones y Autos (1675-1868)*, Auto de 4-Julio-1725.
8. A.H.P.C.M., Secc.: *Constituciones y Autos (1675-1868)*, pza: “Estatutos de la Hermandad de Nro. Padre Jesús del Puente (sic) sita en la iglesia Parroquial. Del Sor. Sn. Juan de esta Ciudad de Málaga, nuevamente establecida en veinte y seis de enero de 1840”, fol. 8r.

## 1. REFERENTES Y ANTECEDENTES

Desde el primer instante de su trayectoria histórica, la instauración de la Hermandad de la Puente del Cedrón llevó implícita la “invención” de una novedosa e insólita aportación al contexto universal de la iconografía cristiana, al acuñarse un tema sin precedentes ni consecuentes en los ciclos historiados de la Pasión, lo cual también lo convierte a todas luces en un caso, hasta cierto punto, inaudito en la Historia del Arte. Y ello es así aún tratándose de un episodio histórico tan fugaz, de escasa notoriedad, desprovisto de profundidad teológica y con nulas repercusiones en el drama de la Redención; aunque está claro que los promotores de la Hermandad no parecían verlo de ese modo. En virtud de lo expuesto, el tema en cuestión debe entenderse como la secuencia intermedia que marca la transición iconográfica entre el Ciclo del Prendimiento y la apertura del Proceso Civil y Religioso, al evocar el trágico retorno de Cristo a Jerusalén, después de su captura en el Huerto de Getsemaní, custodiado y empujado por sus verdugos, en dirección a la casa de Anás y camino de su suplicio a través de un imaginario puente elevado sobre el curso del torrente Cedrón<sup>9</sup>.

Dado que las representaciones artísticas no ligaron el motivo del puente del Cedrón a un pasaje evangélico definido, cualquier intento de clasificación del motivo iconográfico estudiado resulta, cuanto menos, algo complicado. De hecho, al intentar descubrir la tendencia figurativa imperante entre los presuntos antecedentes del tema se advierte cómo, ya desde finales de la Edad Media, una serie de grabados y pinturas habían venido integrando el motivo del puente como una referencia topográfica explícita al torrente Cedrón, inserta sin ambages dentro de una ambientación paisajística de carácter contextual y genérico, alusiva al entorno hierosolimitano donde acaecen un heterogéneo elenco de acontecimientos bíblicos susceptibles de capitalizar el argumento de la obra plástica. De ahí se infiere que el puente como tal no adquiera en estos testimonios visuales un protagonismo conclusivo como elemento determinante de la composición, ni tampoco aparezca ligado a una secuencia iconográfica tan concreta como la generada en la Málaga del Seiscientos. Es más, su presencia parece justificarse en connivencia con la claridad expositiva exigida a la creación plástica, por mor de la funciones didácticas, pedagógicas y educativas demandadas secularmente del Arte por parte de la Iglesia<sup>10</sup>. A tenor de

9. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga 1996, 131-5.

10. DERBES, A.: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and The Levant*, Cambridge 1996, 12-34; PANOFISKY, E.: *Peinture et Dévotion en Europe du Nord á la fin du Moyen Age*, París 1997, 109-23; JIMÉNEZ LOZANO, J.: *Los ojos del icono*, Salamanca 1988, 31-2.

esta premisa, el puente no podría ser entendido de otra manera que como una anécdota o un hito locativo que permite al espectador ubicarse sobre un extenso escenario donde el curso del torrente Cedrón hace las veces de elemento identificador, de línea divisoria e, incluso, de frontera temática dentro de una demarcación geográfica sumamente concreta.

En este punto, las referencias de la Biblia brindaron el punto de partida que permitió a los artistas reconstruir, con relativa facilidad, una realidad física tan tangible, desconocida y lejana al mismo tiempo para ellos como la del valle del Cedrón, que rodea la ciudad de Jerusalén por la parte Este y que, en su tiempo, servía de separación entre el Templo y el Monte de los Olivos, a cuyos pies y en la orilla oriental del arroyo se encuentra, precisamente, la finca de Getsemaní. Por boca del profeta Ezequiel, las fuentes veterotestamentarias aluden a ese carácter de encrucijada poseído por las corrientes del arroyuelo, haciendo de ellas una imagen metafórica de la fuerza impetuosa de las aguas de vida sempiterna que fluyen del Templo de la Nueva Jerusalén saciando a los sedientos y acarreado la regeneración de todo lo existente sobre la tierra, pues *en las riberas del río, al uno y otro lado, se alzarán árboles frutales de toda especie, cuyas hojas no caerán y cuyo fruto no faltará. Todos los meses madurarán sus frutos porque sus aguas salen del Santuario, y sus frutos servirán de alimento y sus hojas de medicina*<sup>11</sup>.

Con este propósito expreso de ambientar adecuadamente el área circundante de la ciudad de Jerusalén sin dejarse someter a la tiranía de un emplazamiento fijo, Jerónimo Wierix colocó sendos puentecillos sobre el Cedrón en las estampas 87 (*Eadem Dominica. In conspectum Hierusalem venit Iesus. Ingressus solemniter in civitatem*) y 107 (*Orat Christus in Horto*) de las *Historiae Evangelicae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal<sup>12</sup>. Publicado en Amberes en 1607, este libro constituye, sin duda, uno de los grandes esfuerzos iconográficos de carácter tipológico de la Reforma Católica, a la hora de conciliar el rigor evangélico y la ortodoxia postridentina, con ciertas licencias pintorescas todavía ligadas “inevitablemente” a las fantasías devocionales de la Edad Media<sup>13</sup>. Pero, junto a esto, su éxito fulgurante radica en la hábil fusión entre el texto escrito y el elemento visual, lo cual le insta a explotar las vastas posibilidades del campo de la imagen, con el apoyo infalible de un método de lectura basado en un sistema de llamadas con letras mayúsculas que remiten al lector

11. *Ezequiel* 47, 12.

12. NATALI, I.: *Adnotaciones et Meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae Sacrificio toto anno leguntur: cum eorundem Evangeliorum concordantia*, Antuerpiae 1607 (Edición facsímil, Barcelona 1975).

13. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma”, *Traza y Baza* 5, 1974, 77-95.

a una tabla inferior, donde se contienen las oportunas explicaciones sobre las historias y referentes situacionales diseminados por el grabado<sup>14</sup>. En nuestro caso, el emplazamiento del puente –o de los puentes- sobre el Cedrón cambia según se trate de una escena o de otra. Ante ello es indudable que, por encima del prurito arqueológico, lo que verdaderamente importa al ilustrador –y, por extensión, al mentor de la obra- es subrayar las cualidades visivas de estas rústicas construcciones no por su mera importancia intrínseca, sino como reclamo meramente locativo y rotundamente “instrumental”, a la hora de propiciar –y nunca mejor dicho- una auténtica “composición de lugar” que sitúa al lector en el cauce del arroyo; pero no en un punto cualquiera, sino justo en aquel enclave donde el episodio adquiere su máxima intensidad dramática, según el guión literario que le sirve de inspiración en una y otra circunstancia.

De esta manera, la estampa 87 muestra a Cristo sobre el jumento dirigiéndose a Jerusalén, cuando el cortejo de niños y adultos que le rodea está a punto de cruzar el torrente y los habitantes de la urbe le aguardan ansiosos para aclamarle. Ubicado a las mismas puertas de la ciudad, el puentecillo (identificado con la letra **D**, correspondiente a la leyenda *Torrens Cedron*) define un vacío espacial que enfatiza y despeja el jubiloso encuentro que se producirá entre quienes vienen y quienes salen a recibirles, al marcar un compás de espera emocional entre ambos grupos de personajes, sin dejar de actuar asimismo de nexo compositivo entre las dos riberas. Más convencional se muestra la visión lejana del puente en la lejanía de la estampa 107, donde del mismo modo que hicieran Andrea Mantegna en el Retablo de San Zenón<sup>15</sup>, el Maestro de la Pasión de Karlsruhe<sup>16</sup> y un maestro alemán de finales del XV<sup>17</sup> –entre otros-, Jerónimo Wierix representa la Oración en el Huerto en el primer término, mientras que en un plano secundario, Judas atraviesa un puentecillo de madera (identificado con las letras **A** y **H**, correspondientes a las leyendas *Torrens Cedron* y *Iudas cum cohorte properat ad hortum*, respectivamente) en su acción de guiar a los guardias que abandonan el recinto fortificado de Jerusalén en dirección a Getsemaní. Ya en otras ocasiones, la pintura del XV y el XVI había relacionado el motivo del puente con el mismo inicio del camino del Calvario, tal y como lo recoge Hans Memling<sup>18</sup> al situarlo -de manera similar a la referida estampa 87- nada más cruzar la comitiva las puertas de

14. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera...*, 79-80.

15. *Oración en el Huerto*, Museo de Bellas Artes (Tours)

16. *Oración en el Huerto de los Olivos*, Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe).

17. *Cristo en Getsemaní*, Landesmuseum-Gemaldegalerie (Darmstadt).

18. *Pasión de Cristo*, Galería Sabauda (Turín).

la urbe. Por su parte, El Greco<sup>19</sup>, Cesare Arbassia<sup>20</sup> y otros artistas prescinden completamente del mismo en sus interpretaciones de la Oración del Huerto, habida cuenta de su estrecha dependencia iconográfica de las antológicas xilografías de la Pasión de Alberto Durerro, a quien cabe atribuir realmente tal omisión topográfica.

## **2. SUGESTIÓN LITERARIA, EXÉGESIS MÍSTICA**

Una reflexión detenida sobre la base de los razonamientos expuestos no parece dejar lugar a la duda al hecho de que la introducción del referente arquitectónico del puente asociado a Cristo, en un instante tan puntual de la Pasión como el tránsito por el Cedrón, fue una creación original de la propia Hermandad titular. En este sentido, el móvil que generase esta singular creación iconográfica no pudo ser otro que el poder de sugestión ejercido sobre el público de la época por un tipo de literatura especialmente diseñada para pulsar la fibra sensible de los lectores, excitando y desbordando su imaginación e inflamando su inconsciente más impulsivo y visceral, en pro de una serie de afectos donde la emoción religiosa y la histeria acaban, muchas veces, confundándose en el marco cotidiano de una existencia sacralizada<sup>21</sup>. A nadie escapa, en efecto, la extraordinaria atención concedida por la literatura religiosa –y, particularmente, por los escritos místicos dentro de ella- a una serie de pasajes de aparente perfil “irrelevante” que, normalmente, suelen corresponderse con momentos de cierto vacío narrativo en los escritos oficiales, cuyo hilo argumental sí consiguen llenar estos “otros” textos” subsanando, además, el compás de espera existente entre los grandes acontecimientos que van marcando y secuenciando el ciclo de la Pasión.

19. *Oración en el Huerto*, Museo de Bellas Artes (Lille), National Gallery (Londres), Museum of Art (Toledo, Ohio) e Iglesia de Santa María (Andujar).

20. *Oración en el Huerto*, Catedral (Málaga), Catedral (Córdoba) e Iglesia de San Nicolás de la Villa (Córdoba)..

21. SÁNCHEZ LORA, J.L.: “La histeria religiosa del Barroco en la norma de la Historia de las Mentalidades: Reflexiones para una apertura”, en ÁLVAREZ SANTALÓ, L.C. y CREMADES GRINÁN, M<sup>a</sup>.C. (eds.): *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Murcia 1993, 119-34.

A raíz de los pioneros y magistrales estudios del profesor Emilio Orozco<sup>22</sup>, continuados posteriormente por Gutiérrez de Ceballos<sup>23</sup>, Azcárate<sup>24</sup>, Sebastián López<sup>25</sup>, Lafuente Ferrari<sup>26</sup>, Dávila Fernández<sup>27</sup> y otros autores<sup>28</sup>, a nadie escapa cómo detrás de un buen número de creaciones artísticas de la Edad Moderna española –y especialmente del período barroco- late la sugestión de unas fuentes literarias a las que, en última instancia, corresponde no sólo la referencia argumental, sino el trasfondo iconológico, los valores funcionales, la dinámica persuasiva, el estímulo meditativo y la razón de ser de ellas mismas; un planteamiento que no sólo es válido para las obras pictóricas y escultóricas de carácter críptico, jeroglífico y/o erudito, sino también para otras de discurso llano e impronta espontánea y cariz más popular, como sucedería con el conjunto procesional aquí estudiado. La obsesión por la cercanía física con lo sagrado –con la imagen, sobre todo- explicaría la aparición, desde los últimos tiempos medievales, de una sucesión de temas que, dicho sea de paso, ya venían siendo objeto –como lo seguirían siendo durante los siglos XVI, XVII y XVIII- de elucubración visionaria y fabulación literaria por parte de autores donde es difícil discernir la vehemencia y la prosopopeya palpitantes, del realismo duro en la descripción de la violencia y la sangre, sin olvidar el inflamado lirismo, el lánguido desvarío y el arrebató místico. Ni que decir

22. OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Madrid 1969; *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, 1977; *Introducción al Barroco II*, Granada 1988; *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada 1989; *Manierismo y Barroco*, Madrid 1981; “Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena”, *Goya* 52, 1963, 235-41; “Un Ecce Homo desconocido de Pedro de Mena y la interpretación de este tema en la escultura granadina”, *Goya* 71, 1966, 292-9.
23. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “La literatura ascética y la retórica cristiana reflejadas en el Arte de la Edad Moderna: el tema de la Soledad de la Virgen en la plástica española”, *Lecturas de Historia del Arte* 2, Vitoria-Gasteiz 1990, 80-90; “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez, Cristo y el Alma Cristiana”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* IV-8, 1991, 82-90 y *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, 2004, 53-60.
24. AZCÁRATE RISTORI, J.M.<sup>a</sup>: “La iconografía de El Expolio del Greco”, *Archivo Español de Arte* 111, 1955, 189-97.
25. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “La originalidad iconográfica de la Coronación de Espinas del Bosco”, *Ars Longa* 1, 1990, 49-56.
26. LAFUENTE FERRARI, E.: “La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* 39, 1937, 235-58.
27. DÁVILA FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup>P.: *Los Sermones y el Arte*, Valladolid 1980.
28. BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*, Salamanca 2002, LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J.J.: “Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada”, *Boletín de Arte* 26-27, 2005-2006, 249-82.

tiene que semejante bagaje brindaba una propuesta metodológica y un aporte ideológico óptimo, a la hora de potenciar las facultades instrumentales de la palabra en pro de un inequívoco dirigismo cultural, cuya intención no es otra que vehicular la meditación y canalizar adecuadamente –al menos, en teoría– los impulsos piadosos de lectores y espectadores. Por supuesto, y lejos de poderse dar por concluido, semejante procedimiento alcanza su máximo grado de definición e impacto psicológico al conseguirse la complicidad e implicación en el proceso de la imagen visual, rentabilizando el poder de convocatoria de la misma y en relación a lo apuntado en su día por Horacio al sentenciar que *las cosas captadas por el oído afectan al ánimo más lentamente que las expuestas ante nuestros ojos*<sup>29</sup>.

Como muestra de cuanto decimos, valga un botón extraído de un manual de meditaciones para las jornadas de la Semana Santa publicado en 1647. Su autor, el agustino Fray Hernando de Camargo, construye una impetuosa sucesión de antítesis concatenadas para proponer a su imaginario interlocutor una reflexión – eso sí, *pía y lacrimosamente moralizada*– sobre la dignidad de la persona que padece, deviniendo el discurso hacia Cristo, el mártir por excelencia, del modo siguiente y sin desaprovechar la oportunidad de deslizar alguna que otra “consigna” de plena vigencia en el contexto social de la época:

*Atiende, pues, aora, y pon los ojos en Christo, como si le tuvieras presente, que por ti padeció estas cosas. Lo primero, considera la dignidad de la persona, y entristécete grandemente de ver a Dios tan ignominiosamente tratado en su Carne. Mira al Altíssimo sobre todos oprimido, debaxo de todos; el Nobilíssimo afrentado, el Hermosíssimo escupido, el Sapientíssimo escarnecido, el Potentíssimo atado, el Inocentíssimo asotado, el Santíssimo coronado de espinas, el Amantíssimo abofeteado, el Riquíssimo empobrecido; el Liberalíssimo despojado; el Castíssimo desnudo, el Digníssimo blasfemado, el Honradíssimo vituperado, el Doctíssimo tenido por loco, el Amantíssimo odiado, el Verdaderíssimo desmentido, el Dulcíssimo con hiel y vinagre aheleado, el Benditíssimo maldecido, el Pacífico molestado, el Justo acusado, el Inculpable condenado, el Médico herido y llagado, el Hijo de Dios crucificado, el Inmortal muerto cruelmente, el Señor por el siervo colgado de un Madero. O, crueldad inaudita! O, horrendo y execrable maleficio de los Judíos! Todo esto, sin embargo de maldad tan grande, Dios por su infinita misericordia, y paciencia, lo convierte en tan grande bien, como es la salvación de todos los creyentes*<sup>30</sup>.

29. HORACIO: *Arte Poética*, en *Obras completas*, Barcelona 1986, 335-9.

30. CAMARGO Y SALGADO, Fr. H. de: *Semana Santa en Romance. Sus místicos días y misterios de toda la Pasión, pía y lacrimosamente moralizada para bien de todos, en todo tiempo. Con algunos avisos para no jurar el nombre de Dios en vano*, Madrid 1647, 86-7.

Aplicando esta panorámica de contexto al objeto de nuestro análisis, es innegable que para la creación del tema de la Puente del Cedrón no bastaba con la lacónica afirmación de San Lucas al recordar que *apoderándose de Él le llevaron e introdujeron en casa del Sumo Sacerdote*<sup>31</sup>. Visto que con tan escuetísima y tangencial referencia no se podía ir demasiado lejos, se imponía caminar en otra dirección. En este sentido, insistimos, tuvo que ser el tratamiento literario dado al episodio por los escritores místicos lo que hubo de impresionar realmente a los fundadores de la Hermandad, quienes, como hombres de su tiempo, sabrían mostrarse receptivos frente a los valores emocionales, por lo demás, siempre latentes a flor de piel en este género de obras. De no ser así, resultaría prácticamente imposible determinar el pretexto o la motivación que les llevase a dirigir su atención hacia una temática que podría resultar, en honor a la verdad, un tanto insulsa contemplada fríamente. Y, llegados a este punto, se impone buscar la respuesta en aquellas fuentes de las que nació la idea.

Inevitablemente, cualquier sondeo en este género prosístico, convertido desde el franciscanismo medieval en una prolífica y arrolladora “máquina” productiva de imágenes mentales incitantes a la meditación, debe partir de las celeberrimas *Meditaciones de passione Iesu Christi* de San Buenaventura. Este texto capital para las Artes plásticas y para el drama litúrgico desde el siglo XIII, consagra la eficacia de la tendencia psicologista o afectiva de los escritores franciscanos, basada en un efectista prisma vivencial y un empleo sistemático del estilo directo que consiguen no sólo crear la impresión de que el autor ha sido testigo presencial de los hechos que transmite, sino alimentar en el lector la ficción de que él mismo participa de los entresijos de la narración, por mor del énfasis recriminatorio e impactante del vocativo. Con ello, San Buenaventura no hacía sino dotar de la necesaria cobertura teórica y entidad teológica a los improvisados y apasionados *teatros edificantes* del *Poverello*; o, lo que es lo mismo, aquellas auténticas *performances* o *acciones* –desde el punto de vista actual– puestas en práctica sobre la marcha por el propio San Francisco de Asís, de cara a manifestar *ad oculos* la vertiente más sensible de los misterios de la Infancia y la Pasión de Cristo<sup>32</sup>. Sin ocultar su estrecho seguimiento de los presupuestos de San Buenaventura, Fray Juan de los Ángeles reclamará en su *Vergel Espiritual* la necesidad perentoria de

31. *Lucas* 22, 54.

32. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística”, en PÉLAEZ DEL ROSAL, M. (ed. y dir.): *El Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, Córdoba 2000, 119-53.

que esa recreación literario-visual no quede en la pura perspectiva del esteta, sino que la evocación escrita y/o la imagen plástica sean capaces de canalizar el flujo espiritual del sujeto hacia la reflexión acerca de las dos naturalezas -divina y humana, aunque priorizando esta última- de Cristo: *Cuando lees que Cristo estuvo colgado en la cruz, no le consideres hombre a secas, que te quedarás seco, sino piensa atentamente que es hombre y que es Dios, y de ahí te nacerá grande admiración y espanto y serás más encendido en su amor, y te moverás más a devoción y lágrimas*<sup>33</sup>.

De esta manera, y fiel a su empeño de “completar” con la plasticidad y belleza de su lenguaje los “silencios” evangélicos sobre la Pasión, es el Doctor Seráfico el primero en intentar desarrollar las posibilidades argumentales del paso por el Cedrón. Así, tras relatar el abandono de los discípulos después del Prendimiento hace entrar en escena unas insólitas, hasta ahora, circunstancias dramáticas que instan a vislumbrar no con los ojos del cuerpo, sino con los del alma y de la mente, al protagonista *tan vilmente tratado, y a estos perros furiosos que le llevaban como una víctima al sacrificio, y a Él como cordero mansísimo siguiéndolos sin resistencia. Considera ahora cómo es conducido por aquellos malvados por el arroyo, cuesta arriba, hacia Jerusalén con grande prisa y angustia, atadas las manos a la espalda, despojado de su túnica, vestido de un sayo ignominioso, descubierta la cabeza, encorvado por la fatiga y caminando con grande aceleración*<sup>34</sup>.

No obstante, el gran revulsivo vendría de la mano de la revisión y “reeducación” del método franciscano original a los presupuestos de la Reforma Católica. Esta tarea sería llevada a cabo por la *devotio moderna* y la estela de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, cuya osada “novedad” supo definir atinadamente Weisbach al reconocer en ellos *el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación. La fantasía trabaja, pues, tanto desde el punto de vista de la intuición óptica como el del sentimiento*<sup>35</sup>. Y si de echarle fantasía al asunto se trataba, desde luego la espiritualidad ignaciana creó escuela<sup>36</sup>. Sobre todo, mediante dos obras fundamentales que introducen la puesta al día de los antiguos textos de San Buenaventura, construyendo de modo simultáneo su pertinente recensión barroca, por lo demás ya implícita desde el sistemático

33. ÁNGELES, J. de los: *Obras místicas*, Madrid 1912, 544.

34. BUENAVENTURA: *Meditaciones de la Pasión*, en *Obras completas de San Buenaventura*, vol. 2: *Jesucristo en su Ciencia Divina y Humana. Jesucristo, Árbol de la Vida. Jesucristo en sus Misterios, 1-En su Infancia, 2-En la Eucaristía, 3-En su Pasión*, Madrid 1946, 777.

35. WEISBACH, W.: *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*, Madrid 1948, 66.

36. PÉREZ GÓMEZ, A. y UNSAIN AZPIROZ, J.M<sup>a</sup>: *Imago Societatis Iesu*, San Sebastián 1991, 57-75.

apropiacionismo desplegado por el jesuitismo sobre la espiritualidad seráfica a partir del Quinientos<sup>37</sup>. Nos referimos a las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la Oración mental sobre ellos* (1605) de Luis de la Puente y la *Historia de la Sagrada Pasión* (1624) de Luis de la Palma, ambas con una proyección mediática sin precedentes en el contexto de las culturas del Siglo de Oro español.

Quizás la gran diferencia con respecto a sus precedentes, radique en el hecho de que tanto La Puente como La Palma apuestan por reflejar más el profundo desconuelo y la humillación moral del protagonista que la descripción realista de los tormentos y suplicios, ofreciendo un hondo retrato interior de la psicología de Cristo, cuyo lirismo no sustrae al lector de la crueldad inherente a las vejaciones y sufrimientos físicos que éste soporta sobre su cuerpo. Asimismo, uno y otro autor comparten la preocupación de conciliar en sus obras la teoría y práctica de la perfección espiritual, potenciando de modo singular cuantos “resortes” pudiesen contribuir al aquilatamiento de los sectores laicos de la población, siempre más propensos a sucumbir frente los “peligros” del mundo. Esta tesis se advierte con bastante intensidad en La Puente, cuyas *Meditaciones* secundan un planteamiento basado en la dualidad relato/exégesis, o lo que es lo mismo, narración/recensión del pasaje glosado. Tal dicotomía planta los cimientos de una lectura dirigida, de incuestionable vocación educativa e innegables facultades para el enriquecimiento personal con modelaje psicológico inclusive, cuya efectividad quedaba constatada en la práctica cotidiana habida cuenta de la costumbre de todo jesuita de llevar entre sus papeles algún libro con *puntos para la meditación*<sup>38</sup>. En consecuencia, la *devotio moderna* asiste al triunfo de una sutileza conceptista tan válida para el discurso narrativo como para el alegórico, según se infiere de obras pertenecientes a esta tendencia como *El Comulgatorio* (1655) de Baltasar Gracián, al equiparar el acto de la comunión eucarística a una Teofagia susceptible de interpretarse en términos sensuales, por cuanto el cuerpo de Cristo, desglosado y hasta atomizado en cada una de sus partes, se convierte en objeto de placer y gusto para el alma<sup>39</sup>.

37. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Mentalidad Franciscana. Hermenéutica iconográfica en la Andalucía Moderna a través de la Observancia*, Tesis Doctoral en fase de elaboración en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga, bajo la dirección del Pf. Dr. Joaquín Gil Sanjuán.
38. SIMÓN DÍAZ, J.: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid 1975 y ANDRÉS MARTÍN, M.: *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid 1976.
39. EGIDO, A.: *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid 1996, 73 y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: “El Comulgatorio de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la *compositio loci*”, *Revista de Literatura* XLIV-85, 1981, 5-18.

Al estructurar su obra acorde a los grandes bloques temáticos de la vida de Cristo adoptados como guión de las respectivas *Meditaciones*, La Puente dedica uno de ellos a *Los Misterios de la Pasión que sucedieron esta noche después del Prendimiento*<sup>40</sup>. Dentro de esta serie, la *Meditación 26* adquiere un cariz mucho más específico, al detenerse en *Los trabajos que Cristo Nuestro Señor padeció desde el Huerto a casa de Anás, y de lo que allí sucedió*. Una acotación tan precisa y monográfica de la historia descubre el afán del jesuita por concentrar la tensión dramática del público en torno a los hechos que pudieron acaecer en dicho segmento temporal, de lo cual se infiere el protagonismo que la ambientación paisajística del torrente Cedrón habría de jugar en todo ello. En efecto, tras introducir el capítulo con la consignada referencia evangélica de San Lucas, La Puente la desarrolla mediante un discurso tripartito de gran plasticidad, cuyo arrolladora potencia escenográfica provoca que las imágenes descritas sean inmediatamente evocadas en la mente del lector.

Con vistas a captar fácilmente la atención de sus interlocutores, La Puente apuesta primero por una viva narración, articulada a modo de presentación, situación, enumeración y descripción de los hechos, los cuales hace devenir hacia la consideración del sufrimiento que embarga al protagonista, ***porque era llevado con grande crueldad de sus enemigos, tirando de Él por las sogas, dándole de golpes y empellones, haciéndole ir aprisa, medio corriendo y tropezando y arrodillando, como en semejantes casos suele acontecer a los que van presos y maniatados. Acordaríase este Señor de la postrera vez que caminó a Jerusalén con sus discípulos, yendo muy aprisa delante de ellos para significarles las ganas que llevaba de padecer***. Una vez trazado el “cuadro” de la situación, el segundo punto insiste en las trágicas circunstancias particulares de ese trayecto, ponderando ahora ***la fatiga que sentía el cuerpo tierno de Cristo nuestro Señor por razón del sudor de sangre que poco antes había tenido, y puédesse creer que con la demasiada furia con que le llevaban se tornarían a abrir los poros y a sudar de nuevo, si no sangre, a lo menos sudor de congoja y fatiga. También al pasar el arroyo de Cedrón, quizá tropezaría en aquellas piedras y caería, bebiendo, no del agua del arroyo, sino del arroyo de las fatigas y amarguras que traspasaban su corazón***. Si en el punto anterior el retrato del dolor físico va cediendo el testigo al del dolor moral, la penetrante intensidad de este último acapara el argumento del tercer y último paso de la meditación, al concluir que ***padeció nuestro Señor en este camino grande ignominia, siendo llevado como ladrón, con gran vocinglería y especialmente al tiempo que entraban por la puerta de la ciudad levantarían***

40. PUENTE, L. de la: *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la Oración mental sobre ellos*, Madrid 1935, vol. 2, 219-21.

*el grito aquellos fieros ministros del demonio, pregonando la presa que llevaban con grande orgullo. Como colofón, La Puente pondera el espíritu y afecto con que Cristo nuestro Señor iba por el camino con grande humildad y paciencia, ofreciendo con grande caridad al Padre Eterno aquellos sus pasos trabajosos en satisfacción de los que nosotros damos para ofenderle, sacando de esto afectos de agradecimiento y de imitación.*

Nos quedamos con esta última apostilla –*afectos de agradecimiento y de imitación*– porque en ella reside, en efecto, el verdadero valor edificante del episodio. Al tratarse de una recensión sobre una cita evangélica de extrema simpleza, el jesuita puede, desde luego, partir desde ella hasta donde su criterio determine, de cara a excitar la imaginación y, previsiblemente, también mover la piedad de los fieles. Qué duda cabe que al orientar su comportamiento desde la evocación del Espejo Moral por excelencia en tan amargo trance, La Puente intenta que cada cual sienta germinar en su interior – y como aspiración personal– unas inquietudes espirituales que, desde la contemplación mental del paso por el Cedrón, propugnen la noble reflexión sobre éste, para acceder a la reconsideración sobre uno mismo que culmina en la conversión del individuo y la consecución del objetivo máximo: la *Imitatio Christi*.

Por su parte, en la *Historia de la Sagrada Pasión*, Luis de la Palma secunda un planteamiento análogo, aunque bastante más simplificado que el de La Puente, al retornar al modelo narrativo clásico imperante desde San Buenaventura y secundado por otros autores interesados en el tema como Ludolfo de Sajonia el Cartujano<sup>41</sup> y Fray Luis de Granada, quien pese a ser dominico se aproxima mucho al franciscanismo y a su sensibilidad ante la naturaleza y el hombre como ser natural<sup>42</sup> en el *Libro de la Oración y Meditación*, publicado en 1554<sup>43</sup>. Sin embargo, no es menos cierto que, en coincidencia con Luis de la Puente, Luis de la Palma enfatiza un perfil literario de corte ascético que convierte su obra en un libro de oración y meditación, hondamente sugestionado por los escritos de San Juan de Ávila y los textos de los jesuitas Alfonso Salmerón, Sebastián Barradas y Martín Antonio del Río. Para mover los afectos de la voluntad al ejercicio de la virtud, La Palma opta por un discurso más denso que sintetiza, a la par que compendia, las líneas maestras del procedimiento de La Puente, sin menoscabo de los pormenores argumentales y emotivos, reseñados más arriba, que también se sustancian en la rememoración del paso del Cedrón incluida en su obra: *Puesto el mansísimo Cordero*

41. CONWAY, C.A.: *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and Late Medieval devotion centred on the Incarnation: a descriptive analysis*, Salzburgo 1976.

42. VALVERDE, J.M<sup>a</sup>: “Ascética y Mística”, en GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI: *Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países*, Barcelona 1959, vol. 1, 22-54.

43. GRANADA, Fr. L. de: *Obra Selecta*, Madrid 1952.

*en manos de aquellos lobos crueles, lo sacaron del huerto donde se había retirado a tener su oración; y pasando otra vez el arroyo del Cedrón, le llevaron camino de Jerusalén, bien atadas y apretadas las manos, con grita y vocería, asido de los cabezones, apresuradamente, más de lo que convenía a su modestia y gravedad, cayendo y levantando, a golpes y empellones, como si fuera ladrón<sup>44</sup>.*

Según vemos, los textos de La Puente y La Palma no contienen alusiones explícitas al puente, aunque sí encierran los presupuestos argumentales básicos a través de los cuales pudo surgir la motivación para erigir canónicamente una Cofradía bajo la advocación de la Puente del Cedrón y fomentar, por extensión, la interpretación iconográfica del asunto a cargo de la escultura procesional. Según nuestra hipótesis, uno y otro libro constituyen las fuentes de inspiración que pudieron sugerir y, a la postre, mediatizar la puesta en escena de este pintoresco misterio, equiparando la tensión y la angustia del momento al desgaste psíquico y emocional de su protagonista. No puede olvidarse que era justamente este componente de la humillación moral de Cristo, el factor hacia el que los escritores de la Compañía pretendían demandar la receptividad de los lectores, apelando a su propia autoestima con vistas a provocar en ellos reacciones de conmiseración y mecanismos de conducta que devendrían en prácticas de oración o, de manera insólita como en el caso que nos ocupa, en la fundación de una Hermandad penitencial destinada a la consideración permanente de ese pasaje. Como se advierte de la lectura de estas obras -cuya divulgación masiva los hace aparecer como auténticos libros de cabecera de la época-, ambos jesuitas hacían especial hincapié en las antagónicas condiciones que concurrían en las dos ocasiones que Cristo había atravesado el mismo lugar en esa noche, pues si a la ida, había bajado como hombre libre hasta *aquel valle hondo y sombrío, que por serlo tanto se llamaba valle de Cedrón<sup>45</sup>*; a la vuelta, regresaba vituperado y esclavizado por sus enemigos.

Llegados a este punto, no es necesario insistir más en cómo el paso del Cedrón se mostraba propenso a desatar especulaciones y elucubraciones de todo género. Ahora bien, las reglas del juego también albergaban la posibilidad de que los receptores de esa “descarga” ascética reinterpretasen el texto de la meditación a su manera, añadiendo al mismo elementos provenientes de su cosecha particular. En consecuencia, es prudente señalar que sintiéndose atraídos por aquella trágica dicotomía -apuntada por La Puente y La Palma- de contemplar al Rey convertido ahora en Reo, el grupo fundador de la Hermandad de la Puente decidiese incorporar nuevos y sorprendentes detalles, aprovechando aquellos resquicios donde no llegaba el libro de oración y relati-

44. PALMA, L. de la: *Historia de la Sagrada Pasión*, en *Obras*, Madrid 1967, 156.

45. *Ibidem*, 135.

zando sus contenidos por mor de unas intuiciones fundamentadas, en última instancia, en un principio puramente nomotético. En este sentido, y dado que el cortejo tenía que atravesar un curso de agua, a la lógica popular no le costó demasiada dificultad “completar” la escena con una estructura que facilitase el tránsito por el arroyo de la comitiva que abandonaba Getsemaní.

La docta opinión del mercedario Fray Juan Interián de Ayala avala nuestra hipótesis, al considerar la inserción del puente en las pinturas del Ciclo del Prendimiento un inequívoco fruto de la ingenuidad en que incurrieran determinadas fórmulas figurativas empleadas, desde la Edad Media al Barroco, para facilitar la meditación: *por lo qual es muy creíble, y digno que se pinte al Señor, no sólo atándole los Soldados sus manos a las espaldas, sino también, que echándosele encima con sus manos impuras le prendieron, y llevaron atado por los brazos, y por la parte superior de la túnica. Más el que le pinten arrojado de una puentecilla a aquel arroyo, que está junto a Jerusalén, y media entre dicha Ciudad, y la granja o huerto de Gethsemaní, que en las Escrituras se llama Arroyo de Cedrón es objeto de pías meditaciones, y (si así se quiere) de revelaciones, las que como no las tengo muy dignas de reprehensión una vez pintadas, tampoco persuadiré con facilidad que se pinten*<sup>46</sup>. Así aparece en un paso procesional siciliano de la Semana Santa de Trapani, titular del Gremio de Navegantes, denominado precisamente *La Caída al Cedrón (La Caduta)* modelado en el Setecientos por Francesco Nolfo. Su iconografía pretende hacerse eco del instante en el que, tras ser arrestado, Jesús pasa encadenado por el torrente Cedrón –eso sí, aquí sin puente de por medio- y se derrumba sobre el cauce desfallecido. De inmediato, dos guardias que acatan las órdenes del ceñudo tribuno intentan levantarlo, mientras el reo dirige con resignación su mirada al cielo.

En la creación de la iconografía del paso de la Puente del Cedrón deben distinguirse dos etapas bien diferenciadas, aunque coincidentes en los criterios compositivos globales. Una primera abarcaría el período 1647-1781, haciéndose gala de una dramaturgia netamente barroca que fusiona y concilia el protagonismo del icono escultórico con un cortejo de figurantes vivientes. La segunda fase se inicia a partir de la invasión francesa, cuando a raíz de la destrucción de la primitiva imagen titular, en 1810, la Hermandad replanteó la escenografía del misterio procesional al sumar a la efigie de Cristo dos figurantes escultóricos, según perdura en la actualidad.

46. INTERIÁN DE AYALA, J. de: *El Pintor Christiano y Erudito o Tratado de los Errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid 1782, vol. I, lib. III, cap. XIV, 372.

### 3. PARALITURGIA Y PUESTA EN ESCENA

Durante buena parte de los siglos XVII y XVIII, el Cristo del Cedrón se alzaba en solitario sobre el puentecillo, sin contar con otro acompañamiento sobre las andas que el que le prestaban las esculturas de *ocho niños*, sufragados por los hermanos coincidiendo con la realización de un suntuoso trono procesional en madera dorada y tallada, en cuya construcción se encontraba embarcada la corporación entre 1750-1753. A juzgar por las noticias contenidas en un Libro de Cuentas de la Hermandad de la Puente de Cedrón<sup>47</sup> que comprende la franja cronológica entre 1735-1784, la mediación de la centuria supuso un período de esplendor considerable para la fraternidad, visible en un enriquecimiento del ajuar procesional y palpable en los Inventarios de 1763 y 1764 en adelante, donde constan la hechura de *un trono con quinze piasas de esculturas de Ángeles y arcángeles, tres potencias de plata, los cordones para la túnica de Jesús de zeda y una túnica de terciopelo bordada con hilillo de oro para Nuestro Pe. Jesús quando sale en Procesión* -obra de la bordadora Teresa de la Linde sufragada entre 1758-1768-, que venía a sumarse a *otra túnica de terciopelo para estando en la capilla*<sup>48</sup>.

Sin embargo, y pese a que podría parecer lo contrario, la iconografía del misterio de la Puente distaba mucho de hallarse incompleta, por cuanto los figurantes secundarios que rememoraban a los sayones y la soldadesca pasaban a ser interpretados por personajes vivientes con carátulas y morriones que rodeaban el simulacro escultórico, con gran vivacidad y gracejo en sus atuendos y formas de actuar. Tales actuaciones encontraban su justo contrapunto en los gestos ritualizados verificados por los autómatas procesionales en las celebraciones culminantes de la Semana Santa, en calidad de inequívoco trasunto barroco de los misteriosos comportamientos protagonizados por las estatuas vivas en los ceremoniales y dramas litúrgicos de los tiempos medievales<sup>49</sup>.

47. Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), *Libro en que se ha de llevar la cuenta por los mayordomos de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Puente de lo que se juntare de limosna y demás gastos. Se hizo siendo mayordomos los hermanos Manuel Guerrero y Faustino Rubio, fiscal Bernardo Rodríguez y clavero Bartolomé Rodríguez. Año de 1735.* Tras un largo tiempo extraviado ha sido localizado por la Dra. M<sup>ª</sup>. Pepa Lara, Directora del Archivo Municipal, en fechas recientes estando aún pendiente de catalogación dentro de la Sección 29-“Religión” de la Biblioteca Municipal.

48. *Ibidem.* Inventarios levantados para el entrego de bienes de los Mayordomos salientes a los entrantes en 29-Abril-1753, 12-Abril-1755, 24-Abril-1757, 3-Mayo-1760, 24-Abril-1763, 27-Mayo-1764, 1-Mayo-1768 y 13-Mayo-1770.

49. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Máquinas para la persuasión. La función del autómata en la escultura y los ritos procesionales del Barroco”, en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (eds.): *Correspondencia e Integración de las Artes. Actas del XIV CEHA*, Málaga 2003, 477-508.

La riquísima tradición teatral asociada a los ritos de la Pasión, existente en Andalucía desde el siglo XVI, se encuentra detrás de un fenómeno antropológico, cultural y paralitúrgico que alcanza un singular predicamento, e incluso aún perdura, en el marco geográfico de las provincias de Córdoba y Málaga. Distintos autores han señalado cómo la participación de actores en la Semana Santa obedece a la transferencia de una serie de elementos parlantes originarios de la fiesta del Corpus Christi, cuyo agotamiento dramático mediatizó su incorporación a las procesiones penitenciales, generando el paso de misterio en unión de los episodios historiados en las *rocas* y carros<sup>50</sup>.

En el caso de Málaga, el origen de esta dramaturgia popular que reúne en el mismo escenario de la calle a las esculturas articuladas y los figurantes con rostros de personajes bíblicos remite, además, a las piezas de teatro representadas en el interior de las iglesias, de las cuales se tiene constancia documental fidedigna en 1541 y 1562<sup>51</sup>. No obstante, aún debían perdurar con ímpetu en 1573, a juzgar por las prohibiciones expresas contenidas en las *Constituciones Sinodales* promulgadas por el obispo Francisco Blanco Salcedo<sup>52</sup> y que, en 1671, reitera Fray Alonso de Santo Tomás con visos de taxativa sentencia condenatoria, al ordenar *que en todo este nuestro Obispado no se represente por Farsante, Comedia alguna a lo Divino de la Pasión de Nuestro Redemptor, ni Vidas, ni Martyrios de Santos, en los Teatros ni Lugares públicos ni particulares de exemptos o no exemptos*<sup>53</sup>. En paralelo a esta situación, distintas localidades de la provincia de Málaga venían desarrollando, a partir del proceso repoblador llevado a cabo durante el último cuarto del XVI, la práctica de representar cuadros de la Pasión. Su puesta en escena se verificaba en connivencia con las parroquias, funcionando no sólo en calidad de *Biblia Pauperum* o instrumento catequético y de apoyo a los fines eclesiales, sino por ende, como vehículo

50. MUNUERA RICO, D.: "Traslado de las figuras bíblicas en procesión: del Corpus a la Semana Santa", en AA.VV.: *La religiosidad popular*, vol. 3, Barcelona 1989, 617-27 y MARTÍNEZ VELASCO, J.: "Semana Santa: Religiosidad y espectáculo", *ABC*, Sevilla 13-III-1986.

51. LÁZARO CARRETER, F.: *Teatro Medieval*, Madrid 1986, 55-6 y LÓPEZ MORALES, H.: *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid 1968, 41-87. Por extensión, PINO, E. del: *Tres siglos de teatro malagueño, XVI-XVII-XVIII*, Málaga 1974. y ARRÓNIZ, O.: *Teatro y Escenarios del Siglo de Oro*, Madrid 1977.

52. BLANCO SALCEDO, F.: *Constituciones Synodales del Obispado de Málaga hechas por el Muy Ille. Reverendísimo Señor Dn. Francisco Blanco, Obispo de la Santa Yglesia de Málaga en el Sancto Sínodo que Su Señoría Reverendísima celebró a onze días del mes de Noviembre de MDLXXII*, Granada 1573, 63.

53. SANTO TOMÁS, Fr. A. de: *Constituciones Synodales del Obispado de Málaga, hechas y ordenadas por el Illmo. y Rmo. Sr. Fr. Alonso de Santo Thomás, Obispo de Málaga del Consejo de su Majestad, etc., en la Synodo que celebró en su S. Iglesia Cathedral el día 21 de Noviembre de 1671*, Sevilla 1674, 487.

de autoafirmación socio-religiosa de estas comunidades frente a los “cristianos nuevos”. Así debía entenderlo todavía, en pleno siglo XX, el presbítero Juan Luque Caravaca al recopilar y refundir los libretos para evitar su pérdida, toda vez que *los Pasos, entrando por los ojos, son más comunicativos para la desconfiada ignorancia rústica que la más sencilla elocuencia, ilustran los sermones de Pasión a los ojos de su dura piedad como estampas de silabario*<sup>54</sup>.

A lo largo del XVII, estas formas dramáticas fueron incrementándose, correspondiendo al XVIII el momento de su definitiva consolidación como auténticas “acciones” complementarias a la liturgia celebrada en los templos<sup>55</sup>. Sería, precisamente, la obsesión de sus promotores por mantener la “concordancia” con los pasajes bíblicos lo que motivó el paulatino engrandecimiento de las representaciones con unos decorados y, sobre todo, con un *atrezzo* que iba pasando de generación en generación y en el que adquirían un notable predicamento el vestuario y las carátulas de papelón - de la que aún subsisten ejemplos en Istán o Alcaucín- que componían los rostros -ya fuesen serenos o histriónicos- de los protagonistas del drama. Inspiradas y condicionadas por las convenciones imperantes en las creaciones pictóricas y escultóricas del momento, trajes y máscaras reflejan a las perfección los criterios de representación claves del lenguaje icónico, visibles en los anacronismos del vestuario, las licencias pintorescas y las distorsiones caricaturescas habituales en la fisonomía de sayones y romanos. A propósito de esta cuestión, Caro Baroja ha puntualizado que aún cuando en localidades como Puente Genil, la mayoría de los atuendos de los figurantes procesionales corresponde al XIX y principios del XX, en su esencia suscriben la tradición dieciochesca<sup>56</sup>.

Desgajados de las representaciones teatrales e incorporados al ámbito celebratorio de la procesión<sup>57</sup>, los figurantes se convirtieron en muchos lugares -y especialmente en la Málaga del Barroco- en perfectos sustitutivos de sus sosias en madera policromada, los cuales, al fin y al cabo, no hacían sino imitar en efigie los mohines y contorsiones que los actores interpretaban al natural<sup>58</sup>, favoreciéndose en última instancia un proceso de interacción entre actor real/ actor estatua que, en definitiva, no hace sino poner una vez más de manifiesto la gran paradoja barroca apuntada por Lope de Vega: hacer de lo fingido lo verdadero y viceversa.

54. LUQUE CARAVACA, J.: *Pasos de Semana Santa tradicionales en algunos pueblos de la provincia de Málaga, ordenados y anotados para su representación*, Málaga 1948.

55. URBANEJA ORTIZ, C.: “Teatro de los Misterios. Representaciones vivientes”, en NIETO CRUZ, E. (coord.): *Málaga Penitente*, Sevilla 1998, vol. 1, 313-46.

56. CARO BAROJA, J.: *De Etnología Andaluza*, Málaga 1993, 421-2.

57. FERNÁNDEZ BASURTE, F.: *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII*, Málaga 1998, 287-90.

58. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera...*, 91-3.

En este punto cabe preguntarse porqué la Hermandad de la Puente no optó por un conjunto escultórico del paso del Cedrón desde el principio o, al menos, desde un momento dado. Si se analizan detenidamente las Cuentas e Inventarios consignados, la respuesta no parece encontrarse en dificultades de tipo económico, pues la solvencia corporativa atravesaba a mediados del XVIII una situación plenamente boyante. En consecuencia, quizás la causa responda al hecho de que se prefiriese “sacrificar” la plasticidad, calidad artística, espectacularidad y empaque evidente de un misterio escultórico, por la mayor riqueza teatral y espontaneidad colorista aportada por los personajes itinerantes disfrazados de sayones. La costumbre no sólo persistiría sino que llegaría a su máximo apogeo en los años setenta del siglo, desafiando, incluso y a duras penas, las severas disposiciones emitidas en la Real Cédula de 20 de Febrero de 1777, encaminadas a suprimir los figurantes –en unión de otras dramaturgias “perniciosas”- al considerarse un añadido reprobable y antiestético, además de culpable, de las *muchas irreverencias, prácticas profanas y verdaderamente supersticiosas que se han introducido en las funciones eclesiásticas, de figurones ridículos y acciones burlescas que mueven a risa, profanando la religión y escandalizando a los fieles*<sup>59</sup>. Para justificar la imposición de esta legislación coercitiva, la Corona justifica su postura con voz rotunda, al apostillar que tales espectáculos sólo podían servir *de desprecio para los prudentes, de diversión y gritería para los Muchachos, y de asombro, confusión y miedo para los Niños y Mujeres*<sup>60</sup>; máxime si con premeditación y alevosía las procesiones salían de noche, convirtiéndose entonces, y ya sin remisión alguna, en *una sentina de pecados, en que la gente joven, y toda la demás viciada se sale de la concurrencia, y de las tinieblas para muchos desórdenes, y fines reprobados, que no pueden impedir las Justicias aun siendo zelosas*<sup>61</sup>.

De hecho, los figurantes vivientes sólo desaparecieron de la Hermandad de la Puente una vez que la presión institucional hizo completamente inviable su pervivencia, dándose paso tras un paréntesis a las figuras escultóricas; situación que también parece dar a entender que la coexistencia de sayones vivos y estatuarios tal vez se interpretaba como una innecesaria reiteración

59. Archivo Histórico Municipal de Barcelona, *Político-representaciones*, 1770, fol. 106v. Vid. SARRAILH, J.: *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid 1985, 653.

60. REAL CÉDULA de S.M. y Señores del Consejo, en que a Consequencia de cierta Representación del Reverendo Obispo de Plasencia, se prohíben los Disciplinantes, Empalados y Otros Espectáculos en las Procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, Rogativas y otras; los Bayles en las Iglesias, sus Atrios y Cementerios; y el trabajar en los días de Fiesta en que no está dispensado poderlo hacer, Madrid 1777, 2v.

61. Archivo Histórico Nacional (AHN), *Consejos*, lib. 1489, n. 28, fol. 2v. Vid. ROMERO SAMPER, M.: *Las Cofradías en el Reformismo de Carlos III*, Madrid 1991, 36.

dramática. No en balde, todavía en un buen número de poblaciones andaluzas, son los judíos vivientes quienes verifican el simulacro de “prender” y atar las manos a la escultura de Cristo, para luego acompañarla, ya cargada con la Cruz, por todo el itinerario del cortejo como reflejo de una verdad religiosa *mezclada, perdida y a veces distorsionada entre una maraña de elementos barrocos, sincretistas, politizados, neuróticos, absurdos, compensatorios, incoherentes y caprichosos*<sup>62</sup>.

Gracias, una vez más, a las inapreciables referencias del Libro de Cuentas tenemos perfecta constancia de la auténtica sensación que causaba entre el público malagueño del siglo XVIII el desfile de la popular y levantisca cuadrilla de judíos vivientes que daban escolta a la imagen del Cristo de la Puente, luciendo sus ropillas e interpretando diversas pantomimas por el recorrido. Ya en la *Memoria de los gastos de la procesión de 1738*, los Mayordomos Pedro Pérez y Francisco del Castillo dan fe de una partida de 13 reales gastada en el estipendio de *los judíos*, más otra de 36 aplicada al *refresco de la tarde de la procesión* que sirvió de agasajo a los participantes del cortejo<sup>63</sup>. De modo tan excepcional como puntual, la procesión de 1757 contó con la insólita participación de otro figurante, en este caso bíblico, al reservarse 8 reales *Para Habrahan*<sup>64</sup>. No puede olvidarse al respecto el trasfondo premonitorio del sacrificio de Cristo implícito por la historia del viejo patriarca, cuya asidua presencia en los pasos teatrales y los cortejos procesionales recordaba a los presentes la obligación de acatar los designios divinos, aún a costa de la renuncia personal a sí mismo; lo cual qué duda cabe también refrendaba metafóricamente la condición de Cristo como Sumo Sacerdote y Víctima entregada en holocausto para la salvación humana.

A partir de 1738, las fuentes documentales permiten constatar la presencia intermitente de los individuos contratados para hacer de sayones, a través de distintos pagos correspondientes a años posteriores. No obstante, entre 1767-1771, y de modo ininterrumpido durante ese quinquenio, el papel de los figurantes correspondió a los *Hermanos de la Oración del Huerto que asistieron con la Ynsignia a la procesión*, con su remuneración pertinente. Con todo y según se ha dicho, el auge de la cuadrilla se corresponde con el de la década de 1770, cuando sus componentes adquirieron un prestigio añadido y una cierta resonancia efímera en el seno de la Hermandad, amén de alcanzar una proyección pública a nivel ciudadano sin precedentes. Es posible que la causa de ello

62. BRIONES GÓMEZ, R.: “La Semana Santa de Priego de Córdoba. Funciones antropológicas y dimensión cristiana de un ritual popular”, en CASTÓN BOYER, P. (ed.): *La Religión en Andalucía. Aproximación a la religiosidad popular*, Sevilla 1985, 63.h

63. A.M.M., *Libro en que se a de llevar la quenta...*, s/f.

64. *Ibidem*. Relación de gastos elaborada para la aprobación de las cuentas en el Cabildo de 24-Abril-1757.

radique en su antológica salida el Miércoles Santo de 1772 para acompañar el paso de la Entrada en Jerusalén, dependiente hasta entonces de la Hermandad de la Oración en el Huerto aunque vinculado a la Puente desde antes, a juzgar por la partida de un real y cuarto destinada, en 1750, al *rosario por traer la Pollinita* desde el Convento del Císter<sup>65</sup>. Este grupo escultórico permanecía todo el año en dicha clausura, trayéndose hasta San Juan sólo durante los días de la Semana Santa para su procesión anual. Una vez oído el parecer favorable del Patrono, Juan Swerts, sólo restaba el dictamen del Provisor y Vicario General, Pedro de Moya y Vallejo, quien *haviendo visto el Memorial e informe antedeciente dijo concedía y concedió licencia a la Hermd. De Nuestro Padre Jesús de la Puente cita en la Parroquial de San Juan de esta Ciudad para que pueda resevir los Hermanos que sean precisos con el bestido y adorno de judíos, que éstos asistan en la Prosesión y saquen la Pollinica con la mayor desencia, executando los mismos Ministerios que los que han ido siempre de la Hermandad de la Oración del Huerto, sin que por ésta se ponga embarasso alguno, llevando algún distintivo por donde se conosca son correspondientes hermanos de la dha. Hermd. de Jesús de la Puente*<sup>66</sup>.

El 7 de Junio de 1772, la Hermandad de la Puente del Cedrón celebraba Cabildo Extraordinario para ratificar la recepción de las obligaciones transferidas por la Cofradía de la Oración del Huerto. Entre los acuerdos más relevantes, descuella precisamente el concerniente a la selección de los participantes en este singular misterio “animado”, visto el honor que parecía conferirse a aquellos hermanos capaces de mudar su propia identidad para “interpretar” a los hebreos de Jerusalén. El baremo establecido para elegir los actores es-tribaba básicamente en el nombramiento de censores hábiles para valorar *las qualidades, circunstancias y buena vida y costumbres de los pretendientes*, quienes, una vez aceptados, correrían con las costas de *sus bestidos de judíos para sacar la insignia de Nuestro Padre Jesús de la Entrada en Jerusalén con el distintivo o el Escudo de dha. Hermandad [de la Puente] en el hombro y en esta conformidad se fenessió este Cavildo*<sup>67</sup>. La situación descrita induce a pensar que semejante tesitura originó una transformación importante en la naturaleza de la cuadrilla de judíos, por cuanto se intuye que fue a raíz de este compromiso adquirido con la procesión de la Pollinica, cuando sus integrantes dejaron de ser asalariados para convertirse, sólo por cuatro años, en un cuerpo de élite o privilegiado. Así se colige de la preocupación de los dos Mayordomos, Francisco de Ribera y José González, a la hora de gestionar, en 1773,

65. *Ibidem*. Relación de gastos del año 1750 elaborada para la aprobación de las cuentas en el Cabildo de 18-Abril-1751.

66. A.H.P.C.M., Secc.: *Constituciones y Autos (1675-1868)*, Auto de 4-Junio-1772.

67. *Ibidem*. Cabildo de 7-Junio-1772, s/f..

ante el Tribunal Eclesiástico *pedimentos y licencia pr. sacar y resevir hermanos que hiziesen de judíos en la prosección*<sup>68</sup>. Al mismo tiempo, el número de judíos que había sido fijado en cinco desde tiempo antes se vio incrementado a uno más en 1775, al abonarse *cuarenta rrs. valor de un vestido de sayón que se compró para los que salen esta Hermandad*<sup>69</sup>, a los que sumaban otros ocho para sufragar la cabellera postiza del mismo. De esta manera, posteriores inventarios como el de 1776, confirman la posesión por parte de la corporación de *seis bestidos para los sallones con carátulas y morriones*.<sup>70</sup>

Además de referirse expresamente a los judíos como *hermanos* de la corporación –lo cual no sucedía antes– sabemos que, en ese mismo año de 1773, la Hermandad emprendió una importante reorganización de su grupo de figurantes procesionales que pretendió no sólo aquilatar los valores personales de los candidatos, sino mejorar sobremanera la vistosidad del *atrezzo* de opereta. Y, de paso, se congratulaba, sin poder ocultar su satisfacción, por el clamoroso éxito cosechado por su Mayordomo Francisco de Paula Abendaño *como encargado para hazer las ropillas de los que salen de sayones, que salieron en la Prosección de esta Semana Santa con aplauzo de todos los que los vieron por la propiedad de dichos bestidos, los que quedan por más bienes de esta Hermandad*<sup>71</sup>. En esta línea, el Libro de Cuentas incorpora seguidamente una exhaustiva nómina de los donativos recibidos y los gastos aplicados para la confección del vestuario y carátulas de los sayones, percibiéndose entre líneas la entusiasta acogida que la reestructuración global de la cuadrilla despertó en el seno de la Hermandad en estos momentos:

*Cargo a Francisco de Paula Abendaño por lo tocante para los que salen de Judíos en la Prosección.*

- *Cargánse al referido cien rrs. que dieron los hermanos que sacaron la Ynsignia de N<sup>o</sup> Pe. Jesús en la Prosección para dho. efecto ..... 100*
- *Asimismo se cargan veinte y tres reales qe. para el mismo fin de los bestidos dieron de Limosna los que llebaron el palio en dha. prosección ..... 23*
- *Yt. treinta rrs. Que también dio de limosna el S<sup>o</sup>r. Patrono dn. Juan Suares [Swerts] para el mismo fin ..... 30*

68. A.M.M., *Libro en que se a de llevar la quenta...*, s/f. Relación de gastos elaborada para la aprobación de las cuentas en el Cabildo de 9-Mayo-1773.

69. *Ibidem*. Relación de gastos elaborada para la aprobación de las cuentas en el Cabildo de 14-Mayo-1775.

70. *Ibidem*. Inventario de bienes levantado en 5-Mayo-1776.

71. *Ibidem*. Relación de gastos elaborada para la aprobación de las cuentas en el Cabildo de 9-Mayo-1773.

*Por manera que monta el cargo de esta cuenta ciento cincuenta y tres rrs.  
Vn..... 153  
Y prozedo a la data en la forma sigte.*

### *Datta*

- *Primeramte. Son datta veinte y cinco rrs. Von, valor de cinco rostros que se compraron para los que hazen de sayones ..... 025*
  - *Ytt. cuarenta y dos rr. Y medio, valor de cinco pares de botines, a ocho rrs. y medio cada uno..... 42-17*
  - *Ytt. cien rrs., valor de veinte y cinco varas de olandilla compradas para dichos bestidos, a 4 rrs. vara..... 0100*
  - *Ytt. quatro rrs. en sintas para dichos bestidos ..... 0004  
..... 0171-17*
  - *Ytt. quarenta rrs. pagados por las hechuras de los expresados cinco bestidos ..... 0040*
- Monta la Datta ..... 0211-17*  
*Montó el Cargo..... 0153*  
*Alcanze a Favor de Francisco de Paula Abendaño que remite y perdona  
0058-17*

No obstante, esta situación no duró demasiado. Si en 1772 se hablaba de hermanos, en 1776 los sayones volvían a ser mercenarios. En ese año, los Mayordomos Francisco de Paula Abendaño, Juan Rodríguez y José Ferrer daban testimonio de los 66 reales con 10 maravedíes cobrados por la cuadrilla en concepto por sus dos actuaciones en las procesiones de la Pollinica y el Cristo de la Puente, consignándose asimismo otra partida de 4 reales con 17 maravedíes *que se gastaron en componer los rostrillos de los judíos*<sup>72</sup>. Con todo, la suerte parecía estar echada por cuanto, en 1781, bajo la Mayordomía de Juan de España y Juan Martínez y con Antonio Asensio y José González en calidad de Albaceas, se determinó enajenar el *atrezzo* y disolver la cuadrilla por causas desconocidas, revirtiendo a las arcas de la Hermandad un montante de 50 reales *de los 6 bestidos de los sayones que se bendieron*<sup>73</sup>. Las razones que pudieron conducir a ello se nos escapan, si bien pueden apuntarse sendas posibilidades que, en realidad, no estarían tan distantes la una de la otra. En

72. *Ibidem*. Relación de gastos elaborada para la aprobación de las cuentas y entrego de bienes en el Cabildo de 5-Mayo-1776.

73. *Ibidem*. Relación de gastos elaborada para la aprobación de las cuentas y entrego de bienes en el Cabildo de 6-Mayo-1781.

otras palabras, o bien se produjo algún incidente de gravedad que lesionó de manera irreversible, ante la opinión pública y ante la propia Hermandad, la imagen de los sayones o las disposiciones reales conducentes a la desaparición de estas representaciones lograron imponer sus criterios. Así se infiere de comentarios tan contundentes como el inserto en un acta de la Cofradía de Jesús Nazareno de Jaén, cuyo descontento por los altercados provocados por su cuadrilla de *armados* o soldadesca romana indujo al Cabildo a desterrarlos sin contemplaciones, pues *además de no ser precisa para cosa alguna su asistencia a la procesión, habían causado con su conducta conmociones y alborotos entre ellos y los cofrades, concurriendo además la poca reverencia que se ha advertido por los trajes indecentes e irrisibles con que van vestidos*<sup>74</sup>.

Pero lo cierto, es que el clima reinante allanaba definitivamente el terreno a la exclusiva interpretación del misterio de la Puente por mano de la escultura.

#### **4. LA CONFIGURACIÓN DEFINITIVA**

A raíz de la invasión francesa de Málaga por el General Sebastiani, el Patrimonio Histórico de la ciudad se vio esquilado y expoliado, sobre todo en lo tocante a las piezas de plata destinadas al culto, secularmente atesoradas por las parroquias y conventos y la propia Catedral<sup>75</sup>. Tampoco faltaron episodios de destrucción de bienes muebles que afectaron a obras como la imagen del Cristo de la Puente del Cedrón. Superada la etapa de ocupación, la Hermandad se planteó su restitución, siendo entonces cuando se decidió realizar íntegramente el nuevo misterio con figurantes de imaginería. El paso tuvo que estar terminado, necesariamente, con antelación a 1815 pues la representación del grupo escultórico aparece al completo en una placa de mayordomía, de plata de ley, marcada con esa fecha y labrada como distintivo pectoral de los Mayordomos de la corporación<sup>76</sup>. El conjunto, destruido en 1936, fue adscrito por

74. ORTEGA Y SAGRISTA, R.: “La Cofradía de la Santa Vera-Cruz de Jaén. Historia desde su fundación en 1541”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 58, 1968, 64.

75. GONZÁLEZ TORRES, J.: “La ocupación francesa de Málaga y el expolio del Patrimonio artístico de la Iglesia: la platería perdida”, en REDER GADOW, M. y E. MENDOZA GARCÍA (coords.): *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*, Málaga 2005, 643-54.

76. CLAVIJO GARCÍA, A. y PÉREZ DEL CAMPO, L.: “Orfebrería de la Semana Santa malagueña: aproximación a su tipología”, en *Tipologías, talleres y punzones de la Orfebrería española. Actas del IV CEHA*, Zaragoza 1984, 59-71. La Hermandad de la Puente posee otro ejemplar, repujado en cobre plateado y fechado en 1843. Además de colgar del cuello de los Mayordomos, estas piezas constituían también el motivo principal del guión o bandera corporativa. Ello explica la importancia iconográfica concedida a la representación en su superficie de la efigie o misterio titular de la Cofradía.

los eruditos Narciso Díaz de Escovar<sup>77</sup> y Joaquín Díaz Serrano<sup>78</sup> al escultor Salvador Gutiérrez de León, epígono de los artistas malagueños de la segunda mitad del XVIII, cuya paternidad ha sido aceptada sin discusión por la crítica especialista que se ha ocupado del tema. Sin embargo, lo más relevante de esta tesis es constatar la fijación definitiva de la iconografía del paso del Cedrón provisto de todas las facultades escénicas, en su calidad de “cuadro” o *tableau vivant* expresamente diseñado para la dramaturgia procesional. Con este cambio de registro se introducía un cambio radical con respecto a la interpretación de la escena a lo largo del Barroco, cuando el episodio tan sólo se sugería al espectador mediante la visión del Cristo maniatado sobre las andas y su escolta de sayones vivientes.

Vista la dificultad para encontrar precedentes escultóricos claros, Gutiérrez de León apeló a un ejercicio continuista con respecto a los patrones escenográficos al uso, retomando un esquema compositivo plenamente vigente en aquellos conjuntos procesionales barrocos con los que el misterio de la Puente podía guardar cierta afinidad, especialmente en su vertiente más declamatoria y anecdótica. Entre los numerosos ejemplos que podrían citarse, figura el paso de la Escuadra del Prendimiento integrado en la procesión de la Cofradía de la Vera-Cruz de Jaén desde su reorganización en 1726, compuesto por Jesús preso y dos sayones de talla, con cascos plateados y coraza, plumas y faldellines azules que tiraban con fuerza muy afectada y feroz semblante de los cordones dorados que ataban las manos del protagonista. Francisco Salzillo también utilizó una composición semejante en el destruido *Paso del Prendimiento* realizado, en 1761, para la Cofradía de los Californios de Cartagena, donde el Cristo de vestir era llevado por dos soldados de imaginería, de concepto histriónico y decorativo e indumentaria de opereta prácticamente idéntica a la lucida por el romano de Gutiérrez de León.

En su visión de la escena, el escultor malagueño situó a Cristo con las manos amarradas ante la cintura en el instante de atravesar el puente del torrente Cedrón arrastrado por un caricaturesco sayón que tira de la sogá, mientras un soldado romano levanta el puño para golpearlo en un efectista alarde amenazante. Finalmente, el puente de tres ojos constituía el soporte de los tres personajes, ya plenamente integrado como un elemento paisajístico con entidad arquitectónica y autonomía propia dentro del grupo. El eclecticismo de Gutiérrez de León aflora al contrastar los disímiles criterios tenidos en consideración a la hora de caracterizar convenientemente los personajes. El

77. Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.), Caja 168: *Biografías malagueñas*, Asunto: “Gutiérrez de León”

78. DÍAZ SERRANO, J.: “Los escultores Gutiérrez de León”, *La Unión Ilustrada* 789, 1924, s/p.

Cristo todavía retoma los cánones idealizadores vigentes en la imaginería de estirpe granadina, al recrear un semblante de finas facciones y barba partida, en el que la expresión de dolor venía insinuada por el sinuoso arqueamiento de las cejas y el pronunciado encorvamiento corporal en señal de abatimiento. Frente a este deliberado tributo a los estereotipos y patrones convencionales, Gutiérrez de León se mostraría menos coartado a la hora de dar forma a los figurantes secundarios, dejando volar su inspiración hacia una inspiración más libre proporcionada por la observación de los tipos populares, tan brillantemente reflejados por los barristas malagueños del XIX<sup>79</sup>. En este sentido, y de no ser por el casco, la alabarda, los coturnos y el remedo de indumentaria *all'antica*, no existen diferencias entre el primitivo romano de la Puente y otras figuras modeladas por el propio Salvador Gutiérrez de León, como el *Majo bailando el bolero* con traje de luces, conservado en el Museo de Artes y Costumbres Populares y que, en 1892, se encargaría de reproducir su biznieto, Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo, en un ejemplar conservado en una colección particular de Málaga<sup>80</sup>.

Aunque la grácil silueta del *Majo* quedaba más atenuada en su *alter-ego* procesional, el romano también fue captado en una pose basculante, en todo semejante a un paso de danza en el que adquiere todo su vigor un estudiado juego de tensiones contrapuestas. Los pies en escuadra se acompasaban, de este modo, con la leve inclinación de la cabeza buscando la comunicación con el Cristo al que fustiga. El juego de plegados de la faldilla subrayaba, en sentido contrario al giro de la cintura y torso, la dirección ascendente y hacia atrás del brazo derecho, en oposición al movimiento inverso –descendente y hacia delante– del brazo izquierdo, en donde la presencia de la lanza proporcionaba un elemento de estabilidad a la figura. Por su parte, el rostro, con las grandes patillas y el pintoresco mostacho se conectaba con el *modus efigiandi* caricaturesco y expresionista reservado a la representación de los enemigos de Cristo por los códigos visuales de la imaginería procesional y que persiste de modo absolutamente reincidente tanto en las carátulas como en las tallas de judíos y romanos; aunque, eso sí, no sin cierta veta de inspiración naturalista que delata la constante observación de la realidad por parte de los creadores plásticos englobados en la estética del Barroco en su tendencia de corte más vernácula o “castiza”.

No menos movimiento y aparatosidad gesticulante revelaba el horroroso sayón situado al otro lado del Cristo de la Puente, y conocido popularmente desde el siglo XIX con el apodo de *El Verruguita*, a causa de las tres verrugas

79. SANCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera...*, 133-4.

80. ROMERO TORRES, J.L.: *Los Barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares. Mesón de la Victoria, Málaga* 1993, 116-7.

que el escultor colocase en la mandíbula izquierda y pómulo y lado diestro de la cabeza. La pintoresca indumentaria a base de botines, pantalones y camisa desgarrada dejaba ver el hombro y parte del torso. Su correspondencia se hallaba en la cómica –por deliberadamente deformada– fisonomía de tan terrorífico personaje, cuya fealdad fue “adornada” ocurrentemente por el escultor con todos aquellos pormenores somáticos capaces de hacer aún más repulsivo su innoble papel de torturador de Cristo. En otras palabras, calvo, dolicocefalo, orejudo, de nariz ganchuda, mejillas deprimidas, entrecejo quebrado, bolsas en los pómulos, boca hendida en forma de ranura, dentadura mellada, barbilla aplastada y prominente, patizambo, bizco y, por supuesto, las características tres verrugas. En la posición del cuerpo, algo más estática que la de su compañero, se contrastaba la rotundidad de las piernas abiertas con la exagerada dirección oblicua descrita por los brazos, cabeza y cuello. En este caso, los pliegues de las vestiduras no marchaban en sentido contrario al de los brazos –como sí acaece en el romano–, sino que se alineaban con las extremidades superiores para subrayar la siniestra acción que el personaje se complace en ejecutar.

Contemplado en su composición general, el paso de misterio de la Puente del Cedrón ofrecía, ya configurada definitivamente su iconografía, un conjunto escultórico paradigmático como pocos de la *Calocagacía* platónica que distorsiona o ennoblece las facciones del personaje en cuestión, en función del papel negativo o positivo que le toca desempeñar como verdugo o defensor de Cristo. A la vista de lo antedicho, el ensañamiento del escultor con los figurantes secundarios hace cobrar todo su significado a lo ya referido en su día por el pensador griego al apostillar *que todas las actitudes y todos los ademanes, bien sean del alma, bien del cuerpo –tanto en sí mismos como si son expresados por el arte– son bellos si se atienen a la virtud y son todo lo contrario si se atienen al vicio*<sup>81</sup>. Qué duda cabe que, además de la sugestión de la *Calocagacía* como principio estético universal, las caracterizaciones de los “malos” del episodio también son deudoras de ese fuerte componente de invención autóctona que, en su estadio final de mano de Salvador Gutiérrez de León, remite en igualdad de condiciones tanto a las máscaras y carátulas de las representaciones itinerantes como a las estatuillas de tipos populares conocidas con el nombre de *barros malagueños*. Y en medio de todo ello, la fragilidad e indefensión de Cristo, introvertido e imbuido de su propio sufrimiento, aparecían como el antídoto perfecto a esa brutalidad resuelta por la vía visceral.

Tres años después de su desaparición en los disturbios de la Guerra Civil en 1936, José Navas-Parejo Pérez tallaba una reproducción del misterio, bastante

81. PLATÓN: *Protágoras o Los Sofistas y Las Leyes o De la Legislación*, en *Obras Completas*, Madrid 1966, 177 y 1314.

fidedigna y lograda en lo tocante al sayón Verrugueta. Desde 1924, el puente se eleva sobre el cajillo del trono en sentido longitudinal, desechando la forzada disposición transversal que presentaba desde la hechura del grupo escultórico primigenio por Salvador Gutiérrez de León. Con todo, el cambio más significativo vendría de la mano de la sustitución, entre 1987-1988, del Cristo de Navas-Parejo por la actual representación escultórica del protagonista, modelada por Juan Manuel Miñarro López y que ha acarreado una profunda alteración conceptual del esquema diseñado en sus orígenes para la escena. De notable calidad artística y soberana planta, se trata de un Cristo maniatado, de enaltecida prestancia y apostura, cuya composición corporal se aparta del estatismo imperante en las obras precedentes, en pos de un planteamiento versátil y dinámico que postula una actitud itinerante y agresiva en el movimiento de la escultura, sin detrimento de un marcado clasicismo de raigambre montañesina. Tales cualidades estéticas han atemperado y, en suma, roto la intencionada antítesis emocional y morfológica suscrita por el modelo barroco, basada en presentar con toda su crudeza la dialéctica Belleza-Fealdad en unívoca correspondencia con los sentimientos de Compasión-Repulsa, en evidente continuismo del artificio retórico puesto en práctica desde antaño mediante el contraste de la imagen sagrada con los mohines de las carátulas y figurantes. Por el contrario, la configuración actual deviene hacia unas pautas de representación más moderadas y naturales aliadas con un prurito arqueológico e historicista que -desde los años veinte del pasado siglo XX y por el influjo capital de las composiciones procesionales del escultor hispalense Antonio Castillo Lastrucci- dieron origen a la llamada estética del *expresionismo realista*.

De todas formas, y vista la capacidad de la escultura procesional para transformar los paisajes urbanos, lo más fascinante de todo es que todavía hoy, ya inmersos en el siglo XXI, -y parafraseando los ocurrentes libretos de los *Pasos* teatrales- el misterio de la Puente del Cedrón nos sigue recordando aquella trágica advertencia -*Bebe, Jesús, tu amargura/ y del huerto sal, constante,/ pues ha llegado la hora/ de que principie el combate,/ los soldados vienen cerca,/ con Judas por comandante,/ el Infierno todo junto/ tienes ya casi delante,/ Ea, ánimo, Jesús,/ y principia, fino amante,/ la empresa que has de ganar/ a costa de esa tu sangre*<sup>82</sup>- que culminará en la consumación del drama. Desde el Seiscientos, ese teatro continúa invadiendo cada año las calles de Málaga, evocando la voz del relator sin dejar de testimoniar tampoco la ocurrente inventiva de quienes fueron sus mentores: *Con mil golpes y empellones,/ dictados por Satanás,/ y entre afrentas y baldones,/ a la casa de Caifás/ ya lo llevan los sayones*<sup>83</sup>.

82. LUQUE CARAVACA, J.: *op. cit.*, 90.

83. *Ibidem*, 121-2.



Perspectiva actual del misterio de Jesús de la Puente del Cedrón.



Andrea Mantegna: *La Oración en el Huerto*. Museo de Bellas Artes (Tours)



Maestro alemán del XV: *Cristo en Getsemani*. Landesmuseum-Gemaldegalerie (Darmstadt)



Maestro de la Pasión de Karlsruhe: *Oración en el Huerto de los Olivos*. Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe).



Jerónimo Wierix: Pormenor de la Estampa 107 de las *Historiae Evangelicae Imagines* de Jerónimo Nadal.



Jerónimo Wierix: Pormenor de la Estampa 87 de las *Historiae Evangelicae Imagines* de Jerónimo Nadal.



Francesco Nolfo: *La Caída al Cedrón*. Paso procesional de Trapani.



Máscara de judío del Paso de Alcaucín (Málaga). Siglo XVIII.



Descanso en la representación del Paso de Istán (Málaga), originario del siglo XVII. La instantánea muestra a los figurantes con sus carátulas y atavíos junto a sus familiares y amigos, en las primeras décadas del pasado siglo XX.



Francisco Salzillo. Paso del Prendimiento (desaparecido). Iglesia de Santa María de Gracia (Cartagena, Murcia)



Pormenor de la Placa de Mayordomía de la Hermandad de la Puente. Datada en 1815, constituye el primer testimonio de la definitiva configuración iconográfica del misterio.



Salvador Gutiérrez de León: *Paseo de misterio de Jesús de la Puente del Cedrón.*



Salvador Gutiérrez de León: *Majo bailando el bolero.* Obsérvense sus similitudes compositivas con el soldado romano del misterio de la Puente.



José Navas-Parejo Pérez: *Sayón Verruguíta*.



Juan Manuel Miñarro López y José Navas-Parejo Pérez: *Paso de misterio actual de Jesús de la Puente del Cedrón*.

