



Semana Santa 2019

Pasión
ALICANTE



Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante



**Junta Mayor de Hermandades y Cofradías
de Semana Santa de Alicante.**

Semana Santa 2019

Número.

Nº 22 - 2ª época

Edición.

Excmo. Ayuntamiento de Alicante

Comisión Asesora.

Luis Barcala Sierra
José Ramón González González
Juan Andrés Medrano Zamora
Alfredo Llopis Verdú
Juana María Balsalobre García
Susana Llorens Ortuño
Joaquín López Serra
Felipe Sanchís Berná
M^a Fernanda García Villó
Manuel Villar Sola
Alejandro Cañestro Donoso
M^a Rosario Zamarra Martínez

Portada.

David Hernández Chamorro

Creatividad, diseño y maquetación.

INGRA Impresores

Impresión.

INGRA Impresores

Deposito Legal.

A-459-1998

Pasión
ALICANTE

Luis Barcala Sierra

Alcalde de Alicante

Alicante es el escenario de la Semana Santa mediterránea y cosmopolita de toda España. Diferente a todas las demás que se puedan conocer. Nuestros devotos, nuestros vecinos menoscreyentes y nuestros visitantes disfrutan en nuestra ciudad de escenas en esta Semana de Pasión que igual le evocan a la solemnidad de las procesiones de las tierras castellanas; como al arte y alboroto de algunas procesiones andaluzas. La imaginería local conjuga grandes obras de artistas de un prestigio que ha superado su fallecimiento así como espectaculares representaciones elaboradas por imagineros contemporáneos de diferentes ciudades mediterráneas.

Además de las imágenes, Alicante también es rica y variada en sus tronos. Algunos demuestran tanta sobriedad que quien no los conozca los atribuirán a escuelas castellanas y otros, por contra, representan grandes trabajos dignos del barroquismo andaluz. Igual observamos preciosas obras de orfebres que tronos esculpidos en madera a golpes de cincel.

Pero si en algo tenemos personalidad propia es en el carácter de nuestros hermanos y cofrades. Todos ellos hacen que nuestra Semana Santa sea singular, irrepetible y, me vais a permitir, inigualable. Desde costaleros a damas de mantilla, desde hermanos de fila hasta capataces. Me gusta verles en algún ensayo; pero sobre todo me maravilla acercarme a las parroquias a ver cómo preparan durante la mañana la procesión de la tarde.

Disculpadme que no sea humilde, virtud muy necesaria en estas fechas, pero cuando hablo de la personalidad de nuestra Semana Santa ahí es donde no nos gana nadie. Ayudamos al florista; damos los últimos retoques; cerramos los preparativos al mismo tiempo que almorzamos; estamos pendien-

tes de si las camareras que visten a nuestras Vírgenes necesitan algún apoyo. Y todo con ese carácter festivo que nos caracteriza pero con el respeto que nuestra Semana Santa se ha ganado y merece.

Para corroborar lo que os digo, basta con observar y escuchar cómo se cuida el acompañamiento musical en nuestras Semana Santa. Por las calles de Alicante nos embriagamos de las mejores bandas y agrupaciones musicales de toda España. La gente percibe esta calidad y lo disfruta al tiempo que vive la Semana Santa con una gran devoción. Y esto sin olvidar el gran número de compositores que han elaborado marchas procesionales para estas fechas.

Hay que destacar la gran labor desinteresada que hacen cientos de alicantinos desde las Juntas de Gobierno. Le dedican horas, días, a esta pasión que enriquece a la ciudad restándole tiempo a otras actividades personales; pero tienen que estar orgullosos de su trabajo porque gracias a su esfuerzo y entrega nos ayudan a todos a hacer la ciudad de Alicante mucho más importante en el panorama nacional.

La Semana Santa alicantina es singular, diferente, y afortunadamente irrepetible. Y es tan irrepetible que os puedo asegurar que conozco personas que vinieron como turistas a ver nuestra Semana Santa y gracias al trabajo de todos y a la gran cantidad de escenas que se viven en nuestra ciudad cada año, eligen voluntariamente regresar a Alicante como destino para vernos por las calles; las emocionantes salidas de los templos, sus alegres regresos a casa, sus solemnes encuentros y todas sus peculiaridades. Es para estar orgulloso. Estoy seguro de que lo sabéis, pero no me cansaré de repetirlo, vuestra pasión, además de doctrinal y catequista, engrandece también a nuestra ciudad.

José Ramón González González

Concejal de Fiestas

La Semana Santa de 2019 va a ser irreplicable desde un plano personal. La vida nos lleva por caminos inimaginables y nunca habría pensado que iba a tener la posibilidad de trabajar tan estrechamente desde mi experiencia profesional sanitaria con las personas que se desviven por organizar todos los desfiles procesionales y los numerosos actos que rodean a esta celebración tan incardinada en nuestra cultura y costumbres.

Puedo asegurar que esta relación con la gente que compone la Junta Mayor, hombres y mujeres de profunda creencia y Fe, supera lo profesional y termina rozando el afecto y la amistad. Tratar con gente que ofrece su tiempo para organizar actos en beneficio de la ciudad tiene algún punto en común con la Sanidad, ciencia desde la que buscamos mejorar la salud de las personas, intentando sanar y aliviar sus dolores con una dedicación humanista muy próxima al cariño y generosidad que desprenden quienes quieren sacar las imágenes religiosas de los templos a las calles para difundir su Fe entre todos sus vecinos.

En estos días, encajar todas las peticiones con el funcionamiento normal de la ciudad es algo necesario y es muy importante la colaboración de todos así como, el trabajo de la Policía Local que desarrolla planes de trabajo propios para que las procesiones discurran por la ciudad con la mayor elegancia posible, así como otras todas las áreas municipales que participan en la organización de estas celebraciones.

Por todas esas cosas entiendo el gran dolor que la noticia del fallecimiento de Emilio Coloma provocó el pasado año en el colectivo de la Semana Santa. Emilio fue presidente de la Jun-

ta Mayor en un momento muy importante de las Semana Santa alicantina, en fechas en la que se incrementó el número de miembros en las diferentes hermandades y cofradías de nuestra ciudad; así como la restauración de importantes piezas de la imaginería alicantina involucrando a autoridades culturales. Personas que lo conocieron mucho mejor que yo se encargan de glosar su figura en esta Revista Oficial.

La Semana Santa es una celebración que combina lo popular con lo institucional. Y ese enlace se produce gracias a la Junta Mayor que canaliza los sentimientos y las devociones de la gente de Alicante que transmite necesidades al Ayuntamiento, que como Casa Consistorial y desde un plano estrictamente institucional actúa como la casa de todos los alicantinos atendiendo las peticiones de los representantes de sus colectivos, colaborando con estas celebraciones de devoción popular, que también nos anuncian la proximidad de la Romería de la Santa Faz que se celebra “dos jueves después de Jueves Santo”.

La responsabilidad municipal es estar allí donde los alicantinos quieren que estemos y donde necesitan que les ayudemos. Por eso acudimos a todos los actos relacionados con la Semana Santa a los que nos invitan como pregones, conciertos y celebraciones previas durante la Cuaresma; también colaboramos con los ensayos de las solicitudes que recibimos pues las parihuelas tienen que salir a la calle para que los costaleros ensayen de cara a la gran celebración.

El colectivo de la Semana Santa alicantina debe de saber que tiene todo el apoyo de su Ayuntamiento y como concejal estoy orgulloso de encargarme directamente que así sea.

Alfredo Llopis Verdú

Presidente de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Alicante.

Nos dice el Santo Padre Francisco en su Homilía dada en la Jornada de las Cofradías y la Piedad Popular: *“Queridas Hermandades: la piedad popular, de la que son una manifestación importante, es un tesoro que tiene la Iglesia; una espiritualidad, una mística, que es un espacio de encuentro con Jesucristo. Acudan siempre a Cristo, fuente inagotable, refuercen su fe, cuidando la formación espiritual, la oración personal y comunitaria, la liturgia. A lo largo de los siglos, las Hermandades han sido fragua de santidad de muchos que han vivido con sencillez una relación intensa con el Señor. Caminen con decisión hacia la santidad; no se conformen con una vida cristiana mediocre, sino que su pertenencia a sus Hermandades sea un estímulo, ante todo para ustedes, para amar más a Jesucristo. Es una manera legítima de vivir la fe, un modo de sentirse parte de la Iglesia. Amen a la Iglesia. Déjense guiar por ella. En las parroquias, en las diócesis, sean un verdadero pulmón de fe y de vida cristiana”*.

También nos dice nuestro querido Obispo Diocesano Jesús Murgui en su introducción a “Los Laicos, esperanza de la Iglesia” que *“La formación de los laicos es una prioridad de máxima urgencia para toda la Iglesia” deseando que se le preste una especial y particular atención “a todas las diversas Cofradías y Hermandades que animan la religiosidad popular de nuestros pueblos y de nuestras ciudades”*.

Sin duda, la importancia que tienen nuestras Hermandades y Cofradías en la vida eclesial de nuestros pueblos y en la Iglesia Universal es enorme. Las numerosas costumbres, hábitos y prácticas populares que giran en torno a los días de la Cuaresma, de la propia Semana Santa y de la Pascua de Resurrección hunden sus raíces en lo más profundo de nuestra tradición, nuestra historia, e incluso de nuestra gastronomía, y conforman de modo decisivo nuestra forma de ser y de vivir. Forman parte de nuestra identidad individual y colectiva forjada a lo largo de los siglos y que perviven por encima de usos y modas más o menos afortunadas, de la lamentable apatía que atenaza al creyente del siglo XXI y de persecuciones sufridas en numerosos rincones del globo que en ocasiones recuerdan a las padecidas por aquellos primeros cristianos de los iniciales siglos de nuestra Era.

Nuestra Semana Santa alicantina ha celebrado ya su IVº Centenario, lo que da idea clara de la enorme tradición y la importancia que los alicantinos concedemos a la celebración de la Pasión, Muerte y

Resurrección de Jesús de Nazaret. Y ello cobra mayor significación, precisamente, en este especial año 2019 en el que celebramos el 75º Aniversario de la Constitución de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Alicante. Para ello, el Consejo Rector de la misma ha preparado multitud de actos tanto litúrgicos como culturales que sin lugar a dudas ayudarán a una mayor proyección y visibilización de nuestra Semana Santa y del magnífico colectivo que la compone.

Una nueva Semana Santa llama a nuestra puerta. Nuestras Hermandades y Cofradías preparan sus enseres, bruñen sus metales y repasan sus bordados. Las Iglesias revientan de triduos y besamanos que los diputados de cultos han dispuesto para sus titulares. Camareras y vestidos tienen preparado hasta el último detalle para engalanar a sus veneradas imágenes; los sacerdotes y mayordomos ya tienen dispuestos los montajes de los palios y misterios; las bandas y agrupaciones ensayan una y otra vez las mismas marchas, los floristas ya han diseñado los esornos de los pasos a su cargo; los diputados de gobierno ya tienen dispuestas las listas de los tramos de sus nazarenos; nuestras madres ya han sacado y planchado las vestas de los armarios...

Es tiempo de Pasión, Muerte y Resurrección. Celebraremos el triunfo de la virtud sobre el pecado, del amor sobre el odio, de la luz sobre la oscuridad, de la vida sobre la muerte. Esta Semana Santa recordaremos la Pasión, Soledad, Agonía y Muerte de Jesús, pero, por encima de todo, celebraremos su Resurrección, que nos trajo la esperanza de una vida futura para todo el género humano. Cristo padecerá martirio, será crucificado y traspasará los umbrales de la muerte, sí. Pero resucitará. Esa será la gran noticia. Nuestros Cristos y nuestras Vírgenes recorrerán nuestras calles en un acto de evangelización trascendental para la vida eclesial y para nuestra fe, vivida de forma individual y colectiva.

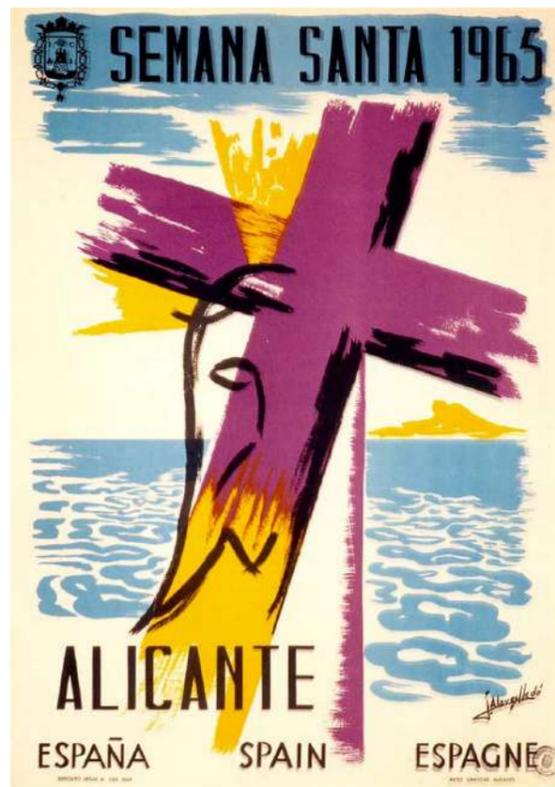
Hoy más que nunca, en este mundo convulso que nos ha tocado vivir, debemos ser testigos y misioneros de la ternura de Dios, como nos pide el Papa Francisco. Que aquella ceniza del Miércoles Santo en la que se nos recordaba lo efímero de la gloria terrena -Sic Transit Gloria Mundi- nos haga ser evangelizadores de la Gloria de la Vida Eterna que Cristo consiguió para nosotros en el supremo sacrificio del Madero Santo.

Feliz y Santa Semana Mayor, Alicante.



1965 1^{er} premio

Fulgencio Blanco Cantó



1965 2^{do} premio

José Alaves Lledó



2019

"A" d'Alacant
David Hernández Chamorro

Sumario

- 15 Pregón 2018.
José Miguel Saval Pérez.
- 19 Pasión de los fuertes: aspectos religiosos en la filmografía del cineasta John Ford.
Ricardo Matas Pita.
- 39 La paz entre guerras.
Gerardo Muñoz Lorente.
- 59 Cocina de Semana Santa.
María José San Román.
- 67 Las revistas antiguas de la Semana Santa de Alicante 1943-1959
"Pasión" nunca fue la Revista Oficial.
Felipe Sanchís Berná.
- 79 Carteles para la historia de la Semana Santa (1943-2019).
Felipe Sanchís Berna y Santiago Linares Albert.
- 85 75 aniversario de la creación de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de la
Semana Santa de Alicante.
José Luis Pamblanco Ayela y Felipe Sanchís Berná.
- 93 In Memoriam. Emilio Coloma.
M^a José Martínez Cremades.
- 99 De corazón a corazón.
Joaquín López Serra.
- 105 Sonidos de Pasión.
Fernando Candela Martínez.
- 115 Ecce Homo.
Francisco Sempere Botella.
- 121 José Esteve Bonet y su obra para la provincia de Alicante.
Marina Belso Delgado.
- 129 La Iglesia de Santa María de Alicante: Fases constructivas y decorativas.
Alejandro Cañestro Donoso.
- 147 Concurso de fotografía Semana Santa de Alicante 2018.
- 149 Horarios Semana Santa Alicante 2019.

Pregón 2018

José Miguel Saval Pérez

Doctor y profesor por la Universidad de Alicante

Calles y callejuelas
de silencios y palmas
que suben y bajan
de lágrimas y esperanzas.

Calles y callejuelas
De fe y devoción
Que suben y bajan
Con verdadera pasión

Calles y callejuelas
Las que deseo recorrer
Que suben y bajan
Tras este pregón

Pasos e imágenes
Que suben y bajan
En Alicante que se levanta
Por nuestra Semana Santa

Todo empezó con una llamada. De esas inesperadas, de esas que te sorprenden, de las que te recorren hasta el último centímetro de la piel.

SALUDOS

Una llamada capaz de generar en dosis perfectamente idénticas la misma alegría que responsabilidad. La alegría de poder estar hoy aquí frente a todos ustedes, tocando la primera nota de una larga melodía que compone la Semana Santa de nuestra ciudad. Y la responsabilidad de hablar desde este atril en la majestuosa Concatedral de San Nicolás para hacer de mi palabra, anuncio al pueblo alicantino de que sus "calles y callejuelas" están a punto de recibir la semana más solemne del año.

Por ello, no puedo permitirme, dejar pasar la oportunidad y obligación de agradecer profundamente al Ilmo Sr. Presidente de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías por haberme distinguido con el honor de ser Pregonero de nuestra Semana Santa. Honor, que quizá no merezco, pero al que espero corresponder con total y absoluta dignidad.

Mi gratitud también, como no, a todos cuantos me quisieron pregonero, a los que se alegraron, a los que se emocionaron, a todos. Gracias amigos y amigas, por todas las felicitaciones y cariño recibido.

Permítanme agradecer a mi familia, a mi madre que lamentablemente no puede acompañarme en este acto. También a mi padre, que tengo por seguro, allá donde se encuentre estará atendiendo con cariño este momento. A mi mujer y a mis hijos que aguantan mis desvelos, mi falta de tiempo hacia ellos...

No se presume tarea sencilla esto de pregonar a nuestra Semana Santa.

Deslicé la pluma sobre el papel en blanco y no encontré mejor manera de empezar que viajando. Explorando en mi pasado, 56 semanas santas ya. Explorando en mi niñez, moviéndome entre los recuerdos. Transportándome desde la casa del pueblo de mis abuelos paternos, en Callosa d'en Sarrià hasta la de mis abuelos maternos en Alicante, donde desde bien pequeño tuve la oportunidad de vivir la Semana Santa. Unas casas donde conviven

desde hace demasiado tiempo varios inquilinos; allí habitan la hija de la tristeza, la madre de la alegría y el hermano de la ilusión. Nostalgia cuando se juntan, les llamo.

Allí donde perviven entre las estancias de aquellas viejas casas que un día llamé hogar los recuerdos más tiernos de mi infancia. Recuerdos que huelen a verano; a agua dulce, a sierra...recuerdos que huelen a las fiestas. Recuerdos que huelen a despedida, a vuelta al cole, a un hasta luego de varios meses. Recuerdos que huelen a navidad; a magia, a ilusión, pero especialmente hoy, recuerdos que huelen a Semana Santa.

Y es que fue en Alicante, mi pueblo natal, donde emanaron mis primeras vivencias con la Semana Santa. Si cierro los ojos y respiro profundamente, el tiempo se detiene. Aún soy capaz de recordar al “primo nazareno” bajando por la Rambla, a Pepito, realmente el primo de mi madre, nazareno, vestido de negro. Con esa mezcla de nervios e ilusión, iban pasando uno tras otro, ninguno eran él, hasta que de repente uno de ellos se acercaba, introducía la mano entre su vesta, me hacía entrega de un puñado de caramelos al tiempo que decía: este año te veo muy alto. Representaba para mí un gran regalo.

Esa experiencia que tuve con seis años de la mano de mis abuelos me ha acompañado desde entonces para el resto de mi vida. Una vida, como las vuestras; de largos senderos, a veces con desniveles, de recorridos abruptos, pero una vida al fin y al cabo. Una senda que siempre encontraba salida de auxilio. Y en tantas y tantas ocasiones encontré esa salida en la Semana Santa. Con el paso de los años, lo hice también como costalero. Y así ocurrió...

Allá por el 1997 un amigo me propuso ser costalero de la Hermandad Penitencial del Perdón. Vivía en esos momentos una situación extraordinariamente complicada. No dude...Mi amigo no era consciente hasta que se lo conté, de lo que significaba para mí poder ir bajo ese varal. Me agarré a él como el naufrago que se aferra a su salvavidas. Años después debido a mis lesiones cervicales tuve que soltarlo, no sin gran pesar, con lágrimas en los ojos que ocultaron convenientemente el verdugo como en tantas y tantas ocasiones. Pero tengo que deciros que el varal transmitió el auxilio y encontré gracias a Dios, respuesta a mi plegaria.

Se agolpan tantas imágenes en mi cabeza... Algunas provocan una discreta sonrisa, otras simplemente dejan caer una lágrima,...ninguna alcanza indiferencia, todas anudan mi garganta.

Intento decirlo voz firme, sin titubeos... ¡me cautivó! Y lo hizo para siempre. Un “me comprometo sin condiciones”, igual que lo hicisteis todos los aquí presentes. Cada uno por distintos motivos, pero con fuerza, intensidad y pasión auténtica. Lo veo, me lo cuentan vuestras miradas, vuestras manos, vuestros hombros...en cada acto de la Semana Santa.

Y como yo, vosotros, enamorados de vuestra Semana Santa, de mi Semana Santa, de nuestra Semana Santa. La que detiene una ciudad entera y la viste de tradición. La que paraliza el tiempo y se abre hueco en la reflexión, la que rememora nuestra historia, la mejor historia.

Una semana en la que La Explanada, El Barrio, el Ayuntamiento, la Rambla, o la Santa Cruz, entre otros... se ofrecen como el mejor lugar para ver los pasos, las procesiones, los costaleros, los nazarenos, damas de mantilla... Lucentum cambiará la luz blanca y eterna de su sol, de su tierra, de su vida, por la tenue luz de las velas. Cambiará por unos días el ocio por el recogimiento. Y volverá a su día a día tras este efímero paso, desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Resurrección, por el recuerdo vivo de aquello que ocurrió hace casi dos milenios.

Una Semana Santa que rinde homenaje a los valores que la sociedad alguna vez olvida y que encontrarán, ténganlo por seguro, en mis palabras, un esfuerzo por recordarlos, por atraerlos y por difundirlos: la fe y el honor. Valores ancestrales que han pervivido en nuestra cultura cristiana por encima de las dificultades, las crisis y las miserias cotidianas. Valores estos, que no debemos permitir se conviertan en efímeros, se escapen o queden perdidos entre los renglones de este humilde pregonero que hoy os habla. Estos valores digo: la fe y el honor, sólo han dejado de tener importancia para aquellos que no los poseen. Quién los tiene, tiene un tesoro, una pertenencia íntima y última que les da la fuerza para demostrar, para compartir con todos la fortaleza que da el saber, el por qué del trabajo, de la solidaridad, de la convivencia en familia, en grupo, en la sociedad...

En estos tiempos, algunos dirían, en estas tempestades, debemos ser capaces de decirle a los que se sientan detrás que se acerquen, a los que salieron que entren y a los que nunca entraron, que aquí estamos. Nunca habéis renunciado a nadie, rompiendo con los prejuicios, aniquilando la falacia y sonriendo a la blasfemia. Habéis sido capaces de traspasar lo estrictamente religioso, llegar a la esencia de lo cultural y construir una Semana Santa de todos y para todos; sean de donde sean, vengan de donde vengan y vayan a donde vayan. La tradición y la cultura no entienden de dogmas y doctrinas. Se elevan por encima de cualquier lego que quiera acabar con ellas agarrado a las terquedades de la modernidad extralimitada. Y vosotros lo sabéis mejor que nadie. Vosotros que regaláis a los alicantinos y alicantinas el mejor presente que podéis ofrecer; la fiesta que amáis, la que con tanta pasión vivís. Vosotros, todos y cada uno de vosotros que compartís con la ciudad en una sola semana el esfuerzo de todo un año.

Ese esfuerzo que tan bien conocéis. Reuniones, ensayos, comidas, alguna que otra discusión, imaginó... Tristezas, alegrías, esperanzas. Un esfuerzo conjunto; de unos pocos y a la vez de muchos. Un esfuerzo que cristaliza en ese paso colectivo. Un paso perfecto y rítmico que hace del todo, uno sólo. Una danza hermosa de hombres y mujeres portando una imagen, emocionando...

Adoquines que tiemblan al paso de los costaleros que llevan sobre sus hombros al hijo de Dios. Laberintos blancos encalados del Barrio de Santa Cruz, de balcones adornados con flores. Costaleros que bailan a Cristo acompañados de viento y percusión. Saeta que suena desde el balcón. Miradas de asombro a las faldas, a las del Monte Benacantil. Brazos que asoman de los balcones para tocar el pelo al cautivo. Hacer vibrar a los alicantinos. Conmover a través de la espectacularidad de los pasos. El rostro inquieto de un niño que por primera vez observa con una mezcla imperfecta de miedo y sorpresa, como me ocurrió a mí, a un capuchino mientras la Semana Santa Alicantina se aloja en su retina, haciéndolo con vocación de perpetuidad...

Y cierro los ojos, de nuevo,...y vuelvo a respirar profundamente...

Y me transporto a aquel tiempo oscuro de la pasión y muerte de Cristo, allá en las tierras de la sagrada Jerusalén. Un lugar y un tiempo donde se daban injusticias que todos conocemos. Un lugar y

un tiempo reflejo de un mundo, también actual, en el que la falta de valores fundamentales sólo trae violencia y desgracia a buenas gentes inocentes. Jesús es hoy, no sólo símbolo de una religión. Su vida, pasión y muerte siempre fueron un ejemplo de fortaleza ante la barbarie, ante la sinrazón, ante el fanatismo y la estupidez humana. Cristo muere cada día en la cruz de los que sufren, de las víctimas de las guerras y del terrorismo, de las mujeres víctimas del peor machismo, de los marginados, de los débiles, de los que pasan hambre y frío. Jesús muere cada día, también, en algunos rincones de esta ciudad.

Cristo, por tanto, está muy presente en nuestro mundo, en nuestra sociedad. Mucho más de lo que pensamos. De alguna forma consuela y confirma que el más alto sacrificio tiene su sentido aunque se escape a nuestro entender y a nuestra capacidad de perdonar.

Verán por ello en nuestras calles fe, verán valor, verán esfuerzo, verán honor...verán como baja, en volandas, desde la ermita el Cristo de Santa Cruz en un espectáculo único en el mundo para el que desde aquí me ofrecí, como Subdelegado del gobierno de España, para ensalzarlo, promocionarlo y defenderlo. Está declarada, la Semana Santa alicantina, Fiesta de Interés Turístico en nuestra Comunitat. Pero es mucho más, es patrimonio de la humanidad porque es patrimonio de todos, patrimonio de la ciudad, patrimonio de cada alicantino y alicantina. No le hacen falta más distinciones para conocerla, disfrutarla y sobre todo vivirla. Por su singularidad, por su espectacularidad, pero sobre todo por su sentimiento. Por esa unión, por ese encuentro de los pasos que también significa venir desde los lugares originarios de fundación de la ciudad, hasta la Vila Nova, la ciudad que, ya creciendo desde su puerto, se encuentra con sus orígenes. Único, como digo, espectacular y memorable, no se lo pierdan.

Quiero terminar expresándoles mi agradecimiento por permitirme pregonar que vuelvo a sentir la luz, la luz de esta ciudad, la luz del día. Esa luz íntima y personal que las velas otorgan a quienes las portan, una luz que aunque modesta no puede ser vencida. Como dijo San Francisco de Asís, toda la oscuridad del mundo no podrá con la luz de una sola vela.

Alicantinos vivan la Semana Santa y Visca Alacant.

Pasión de los fuertes: aspectos religiosos en la filmografía del cineasta John Ford

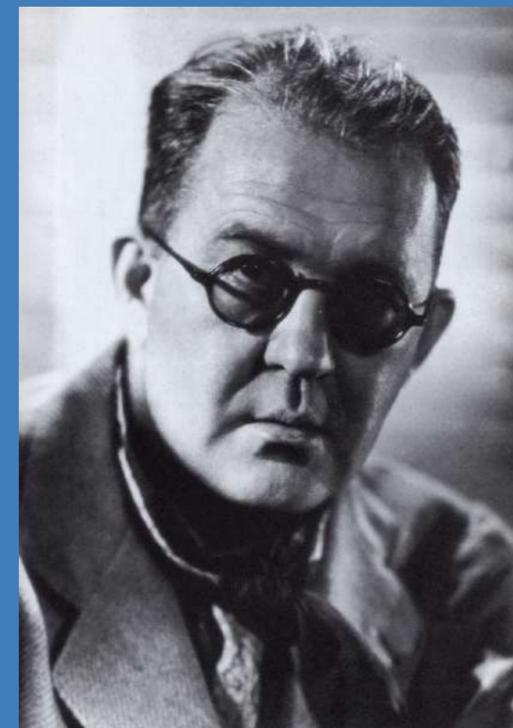
Ricardo Matas Pita

Profesor del Instituto Jorge Juan de Alicante

De entre la extensísima nómina de realizadores cinematográficos que se convirtieron en autores de reconocida fama en la época del Cine Mudo, hubo varios que mantendrían incólumes sus prestigios cuando el Cine Sonoro transformó arrolladoramente lo que había constituido el panorama industrial y artístico del Séptimo Arte hasta su llegada.

Uno de dichos supervivientes, que prolongó su carrera durante varias décadas y estampó su firma como sello personal de garantía creadora y de profesionalidad todoterreno, fue el norteamericano estadounidense John Ford (1894 - 1973). No se trataría del único, claro es, pues debemos recordar personas como Cecil Blount De Mille (1881-1959), Alfred Hitchcock (1899-1980) o King Vidor (1894-1982), por no citar más, quienes compitieron abiertamente en popularidad con él. Hubo un aspecto fundamental que nos interesa sobremedida: John Ford recibió una formación religiosa católica, que marcó, con profundidad y de por vida, su carácter y lo que habría de elaborar en su trayectoria artística.

Seán Aloysius O'Fearná, u O'Feeny, conocido en el mundo como un homónimo para el siglo XX del importante escritor inglés John Ford (1586-c. 1639), inició su andadura por el tortuoso camino del Cine en el año 1913, tras los pasos de su hermano mayor y mentor Francis Ford (1881-1953). De ascendencia irlandesa y raigambre católica, Jack nunca ocultó cuáles fueron sus orígenes étnicos ni su interpretación de *la Realidad* a causa de ello; bien al contrario, siempre tuvo a gala que



John Ford.

sus antepasados familiares se remontaran a unos emigrantes europeos, insulares, irlandeses y pertenecientes a una extracción social humilde, lo cual le provocó enorgullecerse, aún más si cupo, de ser uno de los miembros de la primera generación norteamericana estadounidense que engendraron aquellos.



The Informer/El delator (1935).

La dilatada producción fordiana abarca casi sesenta años de ininterrumpida labor fílmica, cubriendo múltiples oficios en la misma (actor, directora, guionista, montadora, productora); por el contrario, su actividad televisiva es, comparativamente, bastante escasa. En cualquier caso, se evidencia cómo *lo religioso*, en tanto en cuanto produce un substrato fundamental que sostiene la manera de ser del individuo, se formula conscientemente en sus películas, o sea, en la explicación sin didactismos que muestra la relación consigo mismo, con los demás y con el Universo. Por si ello no fuera suficiente para determinados historiadores, críticos y espectadores, resulta indudable que el director de Maine se irguió a la altura de un cronista muy

valioso sobre multitud de acontecimientos que jalónaron los siglos XVI, XIX y XX en su país: la colonización de un lugar inmenso, desconocido y peligroso; toda suerte de traumáticos conflictos sociales y políticos, originados por la expansión civilizadora y los inevitables enfrentamientos de razas, culturas y estamentos; las causas, desarrollos y consecuencias de las Guerras en las que participó (la Revolución Americana, las Indias, de Secesión, las Dos Mundiales, de Corea, de Vietnam) y sus inmediatas postguerras; los períodos de Paz durante las entre guerras; las biografías de personajes señeros por unos motivos u otros, etcétera; sin olvidarse de tratar momentos históricos más alejados en el Tiempo (si-Maine se irguió a la altura de un cronista muy

y otros ámbitos, hasta el punto de que si un curioso deseara labrarse una idea cabal acerca de lo que representó en esencia aquella larguísima evolución, podría efectuarlo mediante el completo visionado diacrónico de la filmografía fordiana, a manera de la contemplación de un móvil y vívido fresco que la reflejara diáfana, sin menoscabo, por supuesto, de efectuarlo en sus cortes sincrónicos.

El método de mayor validez para demostrar, fehacientemente, la presencia intrahistórica de argumentos, personajes y problemas de talante religioso en la enorme producción de John Ford sería el rastreo minucioso, título a título, lo cual desbordaría el breve espacio del que disponemos aquí. No obstante, extrayendo una

serie de factores comunes, creemos que será fácil comprobar nuestra argumentación; eso sí, subrayando que Ford no se restringió con exclusividad dogmática, debido a padecer una miopía egoísta o a sufrir una ceguera sesgadora, a la Religión Cristiana, Católica, Apostólica y Romana, sino que aludió, incansablemente, a los fenómenos religiosos, ya fueran variantes cristianas originadas en el mundo occidental, ya fueran acercamientos a *lo transcendental* por parte de unos pueblos ajenos a la Fe cristiana y que ofrecían desde comprensiones panteístas o animistas hasta creencias de ídoles diversas.

Destaquemos entre esos factores aglutinantes los siguientes:

1) La presencia de gran número de personajes que son sacerdotes, pastores espirituales, predicadores, creyentes, feligreses, misioneros (de ambos sexos en estos tres últimos casos), visionarios, conversos, integristas, chamanes.

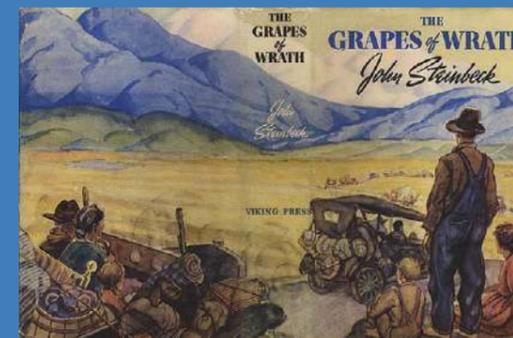
2) Todos ellos esparcidos convenientemente en circunstancias mil que se organizan a través de una *constante ritualización*, dividida en etapas que no se modulan mediante compartimentos estancos, pero que sí confieren sentido

unitario al continuum del ciclo natural de la Vida y de la Muerte, mas no descritos forzosamente con exhaustividad ni en una simplista sucesión automática: *el nacimiento-el bautismo-la infancia, la adolescencia-el crecimiento-la primera juventud-el trabajo-el noviazgo, la adultez-el matrimonio-las bodas-el engendramiento de hijos-la separación, el envejecimiento-la viudez-la decrepitud-el fallecimiento-el funeral...* bien sea participando como protagonistas absolutos en todos o en algunos de dichos momentos, bien sea asistiendo como testigos de los que afectan a las existencias de otros miembros de su grupo.

3) El tratamiento pormenorizado de conflictos internos que surgen de la crisis de fe o de la mala conciencia ante lo que se puede considerar un pecado, es decir, una falta grave en los códigos deontológicos del individuo y de la colectividad, al pensar que se han podido traspasar, erróneamente, los límites de las Normas humanas y de las Leyes de Dios, fuere Este el que fuere, según las convicciones transcendentales que se profesen o, incluso, los razonamientos de francas actitudes ateas, agnósticas o dubitativas ontológica y teológicamente. Frente a esta angustia, se nos ofrecen las posibilidades de la *asunción de la culpa* o no, y, por tanto, de su rechazo o no; llegando a que se produzca o no la *expiación* de aquella, con lo cual se alcanzaría, finalmente, la redención parcial o total, en algunos casos, o, de manera opuesta, en otros, se sumirían en una actitud de emponzoñamiento anímico.

4) El planteamiento del choque entre lo Viejo y lo Nuevo y, en consecuencia, el análisis psicológico de los individuos y de las comunidades cerradas en que se agrupan; unos y otras, muy a menudo, habrán de enfrentarse a la brusquedad de cambios impredecibles que alterarán, pondrán en peligro o destruirán irreversiblemente sus tradiciones, usos y costumbres, en otras palabras, sus principios morales, éticos y sociales.

Partiendo de estos cuatro parámetros, que, a fin de cuentas, vertebran las creaciones de muchísimos de los mejores buscadores que en el Mundo de las Artes han sido, John Ford nos fue desvelando todo ese entramado existencial con una perspectiva de reflexiva y acendrada lucidez, por medio de una sobriedad estilística que imaginaba un universo ético y estético personal pues era poseedor de rasgos conceptuales muy bien definidos y fácilmente reconocibles en la sistematizada coherencia de su mirada fílmica.



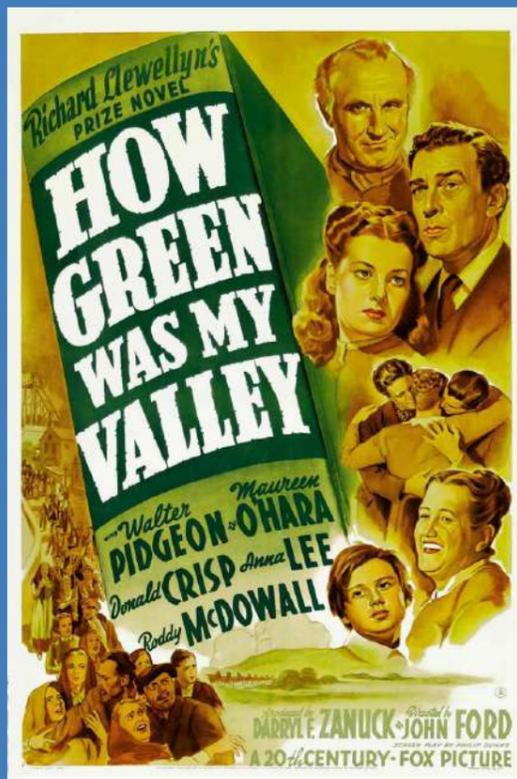
Sobrecubierta de la primera edición norteamericana de The Grapes of Wrath/Las uvas de la ira (1939).



Cartel original norteamericano de la película The Grapes of Wrath/La uvas de la ira (1940).



Ma Joad (Jane Darwell) y su hijo Tom Joad (Henry Fonda).



Cartel original norteamericano de *How Green Was my Valley*/¿Qué verde era mi valle! (1941).

Repasemos, someramente, las películas fordianas donde se puede comprobar lo antedicho, si bien hay que tener en cuenta que, con frecuencia, en muchos de los títulos pueden ser observables varios de los cuatro factores reseñados o, incluso, el conjunto de todos ellos:

Four Sons (1928) *Cuatro hijos*; *Hangman's House* (1928) *El legado trágico/La casa del verdugo*; *Arrowsmith* (1931) *El doctor Arrowsmith*; *Pilgrimage* (1933) *Peregrinos/Peregrinación*; *Doctor Bull* (1933); *The Lost Patrol* (1934) *La patrulla perdida*; *The World Moves On* (1934) *Paz en la tierra*; *Judge Priest* (1934) *El juez Priest*; *The Informer* (1935) *El delator*; *The Prisoner Of Shark Island* (1936) *Prisionero del odio*; *The Plough and the Stars* (1936) *El arado y las estrellas*; *The Hurricane* (1937) *El huracán*; *Four Men and a Prayer* (1938) *Cuatro hombres y una plegaria*; *Stagecoach* (1939) *La diligencia*; *Young Mr. Lincoln* (1939) *El joven Lincoln*; *Drums Along the Mohawk* (1939) *Corazones indomables*; *The Grapes of Wrath* (1940) *Las uvas de la ira*; *The Long Voyage Home* (1940) *Hombres intrépidos*; *Tobacco Road* (1941) *El camino del tabaco/La*

ruta del tabaco; *How Green Was My Valley* (1941) *¿Qué verde era mi valle!*; *They Were Expended* (1945) *No eran imprescindibles/Fuimos los sacrificados*; *The Fugitive* (1947) *El fugitivo*; *3 Godfathers* (1948) *Tres padrinos/Tres hijos del Diablo*; *Wagon Master* (1950) *Caravana de paz /Caravana de valientes*; *The Quiet Man* (1952) *El hombre tranquilo/El hombre quieto*; *The Sun Shines Bright* (1953) *El sol siempre brilla en Kentucky/Resplandece el sol*; *Mogambo* (1953) *Mogambo*; *The Long Gray Line* (1955) *Cuna de héroes*; *The Searchers* (1956) *Centaurios del desierto/Más corazón que odio*; *The Rising of the Moon* (1957) *La salida de la luna*; *The Last Hurrah* (1958) *El último hurra/El último viva*; *The Horse Soldiers* (1959) *Misión de audaces/Marcha de valientes*; *Sergeant Rutledge* (1960) *El sargento negro/Sargento Rutledge /El capitán Búfalo*; *Two Rode Together* (1961) *Dos cabalgan juntos/Misión de dos valientes*; *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) *El hombre que mató a Liberty Valance*; *How the West Was Won* (1962) *La Conquista del Oeste, episodio "La Guerra Civil"*; *Donovan's Reef* (1963) *La taberna del irlandés/Aventurero del Pacífico*; *Cheyenne Autumn* (1964) *El gran combate/El otoño de los Cheyenes/El ocaso de los Cheyenes/Último combate*; *7 Women/Seven Women* (1966) *Siete mujeres*.

Y, ahora, entresaquemos algunos de ellos para ilustrar, con cierto detenimiento y cronológicamente, lo que habíamos argüido antes.

The Informer (*El delator*), estrenada en 1935, alcanzó un gran éxito en la, ya entonces, larga carrera de John Ford, sancionándolo como un autor de prestigio para la industria, fiable en la taquilla, importante para la prensa y merecedor de figurar en los manuales de Historia del Séptimo Arte.

Tomando como base argumental la novela homónima, cuatro años después de su publicación en 1925, escrita por Liam O'Flaherty (1896-1984), el cual era primo de John Ford, nuestro realizador y su guionista Dudley Nichols (1895-1960) – quien comenzó su carrera en el Cine a petición de Ford, en 1930, con *Men Without Women*, y que habría de ser el primer artista que rehusara la aceptación del Oscar cuando ganó este al mejor guion, precisamente por *The Informer*, en 1935 – , y que ya había sido llevada a la pantalla en Inglaterra por el director alemán Arthur Robison (1883-1935), se acercaron a su tierra irlandesa de la década de 1920 y abordaron el candente problema de la independencia política ante el transfondo religioso que afecta a sus gentes.

Siguiendo a Gypo Nolan (interpretado por Victor McLaglen [1886-1959]), un judas moderno irlandés que ha delatado a un integrante del Ejército de la República Irlandesa que lucha denodadamente contra la opresión británica, valiéndose, incluso, del terrorismo, Ford traza el lento y angustioso peregrinar del traidor en un *via crucis* dublinés que, finalmente, lo conduce a una iglesia en donde, arrepentido por un dolor contrito, morirá tras confesar su culpa a la madre de la víctima de su traición pues ella se encuentra en ese recinto sagrado.

Toda esta alegoría, envuelta en las contrastadas imágenes expresionistas del fotógrafo Joseph H. August (1890-1947) – en un claro homenaje al director alemán Friedrich Wilhelm (1888-1931), muy admirado por John Ford y de quien observaría sus métodos de rodaje cuando, con antelación, coincidieron ambos en los estudios de la Fox y Murnau filmaba *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) *Amanecer* – y arropada por el acompañamiento sonoro de Max Steiner (1888-1971), nos procuraba un Ford que aspiraba a demostrar que era mucho más que un excelente director de películas comerciales para simple consumo rutinario y que se podría entretener cine-



Huw Morgan (Roddy McDowall) y Mr. Gruffydd (Walter Pidgeon).



Los padres de la familia Morgan (Donald Crisp y Sara Allgood) y su hijo pequeño, Huw (Roddy McDowall).

matográficamente ins- trayendo, mediante la máxima horaciana de "aut delectare aut prodesse est", al exponer un asunto de rabiosa actualidad sociopolítica, calidez humana histórica y factible de tratarse con una subyugadora forma que aunara el rigor estético y la expresividad simbólica, como si

de una parábola de moral cristiana se tratara.

Por medio de la trilogía social que conforman *The Grapes of Wrath* (1940), *Las uvas de la ira*; *The Tobacco Road* (1941), *La ruta del tabaco*; *How Green Was My Valley* (1941), *¿Qué verde era mi valle!*, Ford nos suministra una fortísima

carga de conciencia ciudadana que asiste al deterioro de la institución familiar a causa del ataque social que padecen los más humildes.

La primera entrega de este tríptico fordiano se originó por el enorme éxito que su fuente literaria obtuvo durante su publicación en 1939.



Mr. Gruffydd, el padre Morgan y Huw Morgan.

Su responsable, John Steinbeck (1902-1968), había iniciado, a su vez, su *Dustbowl trilogy* con la novela *In Dubious Battle* (*En lucha incierta*), de 1936, y con la novela corta *Of Mice and Men* (*De ratones y hombres*), en 1937.

El periódico *The San Francisco News* le pidió a Steinbeck que preparara una investigación sobre los trabajadores del Medio Oeste que se encargaban de las labores agrícolas en el

Valle Central de California, mientras la *Gran Depresión* (circunstancia socioeconómica así conocida que se inició desde alrededor del 4 de septiembre de 1929 y duró hasta finales de la década de 1930, siendo de especial relevancia el día 29 de octubre de 1929, conocido como el *Martes Negro*). Esta se publicó diariamente desde el 5 hasta el 12 de octubre de 1936, en una serie de artículos bajo el título *The Harvest Gypsies*; luego se compi-

laron y se editarían seriamente como un panfleto titulado *Their Blood is Strong* por la sociedad *Simon J. Lubin*, con un epílogo ideado ex profeso por John Steinbeck (*"Starvation Under the Orange Trees"*) y veintidós fotografías de Dorothea Lange (1895-1965) – cuyos estudios de los desempleados y las personas sin hogar empezaron en *White Angel Breadline* (1933) –.

Para escribir *The Grapes of Wrath*, recurrió a

sus propias notas de trabajo de campo tomadas a lo largo de 1938 para la *Farm Security Administration*, y, además, contó con las historias personales de estos emigrantes, facilitadas por Tom Collins, supervisor de esta institución, que había acumulado, personalmente, Sanora Babb (1907-2005). Ella, quien estuvo casada con el importantísimo director de fotografía cinematográfica James Wong Howe (1899-1976), no pudo publicarlas, dado el éxito que consiguió la novela steinbeckiana, hasta el año 2004, con el título *Whose Names Are Unknown*.

Centrándose en la peripecia de la familia Joad, Steinbeck analizó la extrema situación de pobreza de decenas de miles de familias que perdieron sus tierras, sus posesiones y sus trabajos como aparceros, viéndose forzadas a emigrar desde sus lugares originarios. Ello se debió, junto a la depresión económica generalizada, a las sucesivas y severas tormentas de polvo que dañaron el sistema ecológico y la agricultura de una amplia zona de 400.000 km² – que abarcaba el Estado de Texas, la sección occidental del de Oklahoma y secciones adyacentes de los Estados de New Mexico, Colorado y Kansas –. La sequía subsiguiente vino en tres oleadas (1934, 1936 y 1939/1940),

aunque algunas regiones de las altas praderas experimentaron condiciones de sequía durante ocho años.

Ese fenómeno y el espacio afectado se denominaron *the Dust Bowl*. Las gentes como los Joad serían conocidos con la designación de *Okies*, dada su proveniencia geográfica desde Oklahoma.

Darryl Francis Zanuck (1902-1979), el hombre fuerte de la productora Twentieth Century-Fox, adquirió, inmediatamente, los derechos de la novela recién ganadora del premio Pulitzer en su categoría y encomendó a John Ford que la tradujera en imágenes. Ford, su guionista Nunnally Johnson (1897-1977) y el fotógrafo Gregg Toland (1904-1948) respetaron fielmente el espíritu del relato, otorgándole una visión crítica que seguía los postulados del presidente norteamericano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), según su *New Deal* (proyectos de trabajo público, reformas financieras y regulaciones laborales legisladas entre 1933 y 1936), y desarrolladas en grandes programas federales como el *Civilian Conservation Corps* (CCC), la *Civil Work Administration* (CWA), la *National Industrial Recovery Act* de 1933 (NIRA), la *Farm Security Administration* (FSA) y la *Social Security Administration* (SSA).

La película mostraba, sin temor, cómo la desintegración de la existencia cotidiana de las humildísimas familias rurales desencadenaba el éxodo completo de multitud de personas que sufrían condiciones depauperadas y que, ante la incertidumbre de su futuro, se dirigían, esperanzadamente, hacia el Estado de California, una *Tierra Prometida* por segunda vez, ya pasados los tiempos decimonónicos de las antiguas caravanas de colonos que fueron en ruta al *Lejano Oeste*, pero que renovaba el ofrecimiento como lugar bíblico de promisión. Y, al mencionar *lo bíblico*, hemos de remarcar que tanto la novela steinbeckiana como la translación fordiana no ocultan prendas al caracterizar a Tom Joad, el hijo segundo de la familia (Henry Fonda [1905-1982]) y a Jim Casy, su amigo predicador (John Carradine [1906-1988]), con personalidades que, de manera progresiva, van alcanzando un simbolismo nítidamente cristiano. Ambos se perfilan como trasuntos de las figuras de *Jesucristo* y de *San Juan Bautista* respectivamente, sin olvidarnos de que la madre, Ma Joad (Jane Darwell [1879-1967]), observando y escuchando con atención a su perseguido Tom, recién salido de la cárcel, reestablece la fe en los valores de un *Pueblo* (que es la última palabra pronunciada en la película) expectante y cohesionado gracias al



Sobrecubierta de la edición española de *El poder y la gloria*, para la Colección Reno, de la editorial Plaza y Janés, 1971. Ilustración de J. Palet.



Cartel original norteamericano de *The Fugitive*/El fugitivo (1947).

hecho de conservar la unión de sus vínculos, la cual es su única arma, puesto que genera su verdadera fuerza – vínculos que se prolongan en otros personajes tan significativos como *Rose of Sharon*/Rosasharn (Dorris Bowdon [(1914-2005)], la hija embarazada – . Todo ello fusiona, sin ambages, la solidaridad cristiana con la mencionada ideología del *New Deal* rooseveltiano, en un claro envite de bienaventuranza social para una época de amargura que se prolongaría con el tremendo estallido de la Segunda Guerra Mundial.

La versión fordiana ha de apartarse del argumento con tintes zolescos del último tercio de la novela, puesto que no hubiera podido superar la férrea censura fílmica de ese período, mas no traiciona en ningún momento la intención de Steinbeck a la hora de denunciar el *cainismo social* – una de sus constantes literarias, no hay más que observar su novela *East of Eden* (1952) *Al Este del Edén*, considerada por el escritor como su obra magna y parte de la cual fue adaptada para el Cine por Elia Kazan durante 1955, en donde el odio social al otro nace de un enfrentamiento metafísico: el *cainismo religioso* deviene en *darwinismo social* – . Lo que le conduce responsablemente al escritor hacia una exigencia cívica.

John Steinbeck entresacó el título para su novela del final del segundo verso de la primera estrofa del *Battle Hymn of the Republic*, compuesto por la abolicionista y activista estadounidense Julia Ward Howe (1819-1910) en 1861, y publicado por primera vez en el número de febrero de 1862 de la revista *The Atlantic Monthly*:

*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord
He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored
He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword
His truth is marching on, His truth is marching*

*Glory, glory, Hallelujah! Glory, glory, Hallelujah!
Glory, glory, Hallelujah! His truth is marching on*

*I have seen Him in the watch fires of a hundred circling camps
They have builded Him an altar in the evening dews and damps
I can read His righteous sentence by the dim and flaring lamps
His day is marching on*

Hallelujah, Hallelujah!

*In the beauty of the lilies, Christ was born across the sea
With a glory in His bosom that transfigures you and me
As He died to make men holy, let us live to make men free
While God is marching on*

Glory, glory, Hallelujah! Glory, glory, Hallelujah!

*Glory, glory, Hallelujah! His truth is marching on!
His truth is marching on! And on and on and on and on and on.*

Por su parte, John Ford y el músico Alfred Newman (1901-1970) emplearon el tema popular *Red River Valley* como el leitmotiv básico de su plasmación fílmica.

*From this valley they say you are going.
We will miss your bright eyes and sweet smile,
For they say you are taking the sunshine
That has brightened our pathway a while.*

*So come sit by my side if you love me.
Do not hasten to bid me adieu.
Just remember the Red River Valley,
And the cowboy that has loved you so true.*

“Estoy empaquetando mis pertenencias en el chal que mi madre solía vestir cuando iba al mercado. Y me voy de mi valle. Y esta vez, nunca volveré”: con estas líneas se inicia la película *How Green Was My Valley*. Son dichas, parcialmente fuera de campo visual, por Huw, el benjamín de la familia Morgan, cuyas vicisitudes nos son narradas por Richard Llewellyn (1906-1983) en una novela de talante autobiográfico que arrasó en las librerías en 1939.

De nuevo, un éxito literario fue objeto de interés para la Twentieth Century Fox, que continuaba bajo la égida de Zanuck, deseosa de oponer un digno producto rival a la mastodóntica *Gone With the Wind* (1939) *Lo que el viento se llevó*, de la Metro Goldwyn-Mayer y David O. Selznick (1902-1965). En principio, se pensó que fuera rodada en Gales y mediante el sistema de *Technicolor* por el director William Wyler (1902-1981). Sin embargo, dichos planes se trastocaron pues el estallido de la Segunda Guerra Mundial desaconsejaba la aventura europea.

Se hizo cargo de este proyecto John Ford y los escenarios naturales que reflejarían el pueblo minero galés y su entorno se desplegaron en un estudio, construyendo una réplica en un espacio de ochenta acres, magistralmente ejecutada por los directores de arte Richard Day (1896-1972) y Nathan Juran (1907-2002). Un año después de desentrañar el exilio interior norteamericano de la familia Joad, habiendo rodado en medio otro amargo viaje de regreso a casa (*The Long Voyage Home*) – según cuatro obras teatrales de Eugene



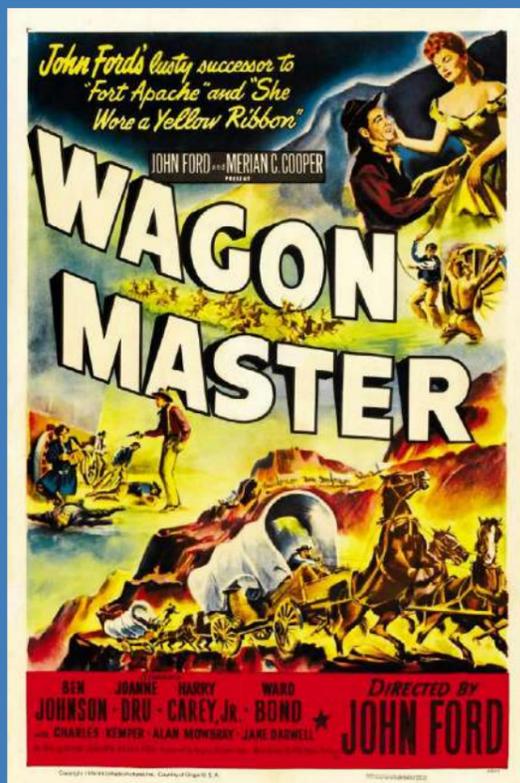
Escena de *The Fugitive* (1947), con el Padre (Henry Fonda) y la Mujer India (Dolores del Río).

O'Neill (1888-1953) y donde experimentarían procedimientos fotográficos interesantísimos Gregg Toland y Ford, a los que Orson Welles (1915-1985) recurriría en su *Citizen Kane* (1941) *Ciudadano Kane* – más la segunda entrega de su trilogía social *The Tobacco Road* – acorde a la novela de Erskine Caldwell (1903-1987) – , Ford expone el paso doloroso de una sociedad industrial en cambio imparable hacia otra fase más dura de la evolución capitalista, lo que significará la destrucción de los valores de un grupo obrero, los mineros del carbón de los Valles del Sur de Gales, y la consecuente eliminación de sus familias mantenidas juntas por estrechos lazos sentimentales en un antiquísimo equilibrio tradicional, ajustado a las responsabilidades asignadas a cada uno de sus

componentes, según su edad, sexo y condición. Los conflictos externos y novedosos que suponen la segunda fase de la industrialización van agrietando la solidez de la estructura familiar: las modernas tácticas de la explotación capitalista, el sindicalismo y sus métodos, las huelgas, es decir, la abierta lucha de clases sociales, quiebran la autoridad patriarcal y maternal, dado que ambas coexisten (la madre Morgan – Sara Allgood [1879-1950] – no es solo *el dulce ángel del hogar* porque cuida todos los detalles para la subsistencia familiar, sino también porque atempera los ánimos y restaña las herida internas que experimenta su asendereada familia, impidiendo el colapso, hasta el momento en que se vea superada por los agentes que erosionan su unión).



Godfathers/Tres padrinos (1948).



Cartel original norteamericano de Wagon Master/Caravana de paz (1950).

El guion de Philip Dunne (1908-1992) se narra desde el punto de vista de Huw Morgan (Roddy McDowall [1928-1998]), a consecuencia de ello, tiene como hilo conductor la *formación vital* del mismo (una *Bildungsroman* o *novela de aprendizaje*), alerta a todos los avatares que van flanqueando la circunstancia familiar: hasta llegar a la huelga general de mayo de 1926 que afectó a todo el Reino Unido y en la que participaron un millón setecientos mil personas pertenecientes al transporte y a la industria pesada, siendo, de ellos, un millón doscientos mil mineros del carbón. La película fue ganando semejante tensión que despertó las inquietudes de los accionistas de la Fox, asustados por el cariz combativo que iba adoptando el desarrollo dramático.

Un personaje fundamental en el argumento es el del pastor Mr. Gruffydd (Walter Pidgeon [1897-1984]), hombre de comportamiento íntegro, que deseará conciliar la fe religiosa de sus feligreses con las actitudes críticas que mostrarán frente al transtorno ocasionado por el clasismo social y la explotación inmisericorde de la Naturaleza y de los hombres, algo que nos deja bien patente la transformación destructora de ambos (dosificado, poco a poco, por las secuencias del fotógrafo Arthur C. Miller [1895-1970], algunas de ellas, claramente, influyeron en *Schichinin no samurai* (1954) *Los siete samuráis*, de Akira Kurosawa), y, metafóricamente, por el hecho de ser preterido por Angharad Morgan (Maureen O'Hara [1920-2015]) cuando lo rechaza por el heredero de los propietarios de la mina, lo cual supondrá una pésima decisión en la vida de ella. No olvida Ford recordarnos en sus imágenes una iconografía cristiana, por ejemplo, durante el ascenso en el elevador, desde la galería de la mina en que ha habido un gravísimo accidente, con el cadáver del padre (Donald Crisp [1882-1974]), sostenido por Huw, y con el pastor Gruffydd vigilando la escena con los brazos extendidos en cruz y la cabeza caída.

Mediante una perfecta estructura circular, la película se cierra (de nuevo escuchando fuera de campo la voz de Huw adulto, que pertenece, en realidad, al actor y director Irving Pichel [1891-1954]), con este epílogo:

"Hombres como mi padre no pueden morir. Están conmigo todavía, reales en la memoria como si estuvieran en carne y hueso, amantes y amados para siempre. Cuán verde era mi valle entonces".

Se le ofreció a John Ford la circunstancia de rodar en México por primera vez a lo largo de su carrera, aunando, también por vez primera, los esfuerzos de la productora RKO y de la Argosy Pictures, que él regía junto a Merian C. Cooper (1899-1956). El plan era hacer la versión fílmica de la novela homónima *The Power and the Glory* (1940) *El poder y la gloria*, del escritor inglés Graham Greene (1904-1991), variando el título, que, como es bien sabido, procede de la Doxología católica y, concretamente, del *Padrenuestro*, a cambio del de *The Fugitive* (*El Fugitivo*), puesto que ya se había estrenado una película que llevaba uno idéntico, *The Power and the Glory* (1933) *Poder y gloria* (dirigida por William K. Howard [1893-1954] y protagonizada por Spencer Tracy [1900-1967]), la cual se ha señalado como un precedente que influyó de manera significativa en el guion de Herman J. Mankiewicz (1897-1953) y Orson Welles para *Citizen Kane*.

Hasta cierto punto, al igual que en *The Informer* y *The Grapes of Wrath*, se observa la situación extrema de un hombre que se ve sometido a una persecución, aquí, un sacerdote católico en México (interpretado por Henry Fonda, ese actor "cuyos andares eran el Cine," según aseveraba nuestro Jack Ford), en pleno gobierno del presidente Plutarco Elías Calles (1877-1945) y su durísima represalia antirreligiosa en lo que se conoce como la *Guerra de los Cristeros* o la *Cristiada* (1926-1929), un virulento conflicto, que se sufrió en muchos Estados centrales y occidentales de México, a todas luces de acoso y derribo hacia un culto religioso por parte de un gobierno laicista.

Con un estilo seco, Ford – quien no respetó a pies juntillas el guion de Dudley Nichols, lo que supondría la ruptura de la larga y fructífera colaboración que mantuvieron durante muchos años – invierte los papeles de *The Informer*: ¿Qué sucede cuando la política que maneja el gobierno de un país ejerce el poder para suprimir las libertades de pensamiento, de conciencia y de culto religioso de sus ciudadanos?, ya se sabe la respuesta. Cuando *la Revolución* se transforma en *el Terror*, los monstruos de la fría *Razón* se arrogan la potestad terrena de eliminar impunemente todo aquello que se considere un obstáculo a su imposición omnimoda.

El anónimo sacerdote y su innominado perseguidor parecen las reencarnaciones del agotado Jean Valjean y del implacable inspector de policía Javert que vivían en las páginas de *Les Misérables* (1862) *Los miserables*, la novela folletinescamen-



Cartel original norteamericano de The Quiet Man/El hombre tranquilo (1952).

te existencialista del francés Victor Hugo (1802-1885). Aunque sí sabemos, por el propio Greene, en quiénes se inspiró para forjar los personajes principales de la tercera entrega de la que se conoce como su *tetralogía religiosa*: el sacerdote católico aunaba las figuras reales de un legendario padre que era llamado "el sacerdote católico del whisky" – debido a que se prohibía la producción y el consumo de vino para evitar su uso sacramental – y la del sacerdote jesuita Miguel Agustín Pro Juárez (1891-1927), conocido como Miguel Pro, quien, a los treinta y seis años, durante el conflicto Iglesia/Estado de la Guerra Cristera, murió, sin juicio alguno ni desahogo de pruebas, junto con su hermano Humberto, fusilado in *odium fidei* (*en odio a la fe*), según la Santa Madre Iglesia, por un pelotón en una comandancia de la policía capitalina, ubicada entonces en lo que es ahora el edificio El Moro de la Lotería Nacional. De los momentos previos a su fusilamiento y de este mismo, se llevó a cabo un minucioso reportaje fotográfico que se difundió extensamente con el ánimo de desanimar a los Cristeros, pero ello causó el efecto con-

Un plano de *The Quiet Man*.

trario. Miguel Pro fue beatificado, en 1988, por el Papa Juan Pablo II (1920-2005) y, actualmente, está en proceso de canonización en Roma. El sacerdote novelesco adquirirá un sentido real gracias al hecho de desempeñar su ministerio sagrado en una búsqueda de la dignidad propia. De la misma manera, sabemos que el anónimo policía lo sacó Greene, directamente de la realidad, a partir del militar y policía Tomás Garrido Canabal (1891-1943), quien llegó a ser gobernador del Estado de Tabasco entre 1920-1924 y 1931-1934.

Graham Greene (al igual que lo realizara John Steinbeck para su novela *The Grapes of Wrath*) se documentó

tanto y de tal manera que, antes de la novela, publicó en los Estados Unidos *The Lawless Roads* (1939), *Caminos sin ley*, a propósito de su crispado viaje mexicano y, posteriormente, en Estados Unidos de Norteamérica, la novela *The Labyrinthine Ways*, que después sería *The Power and the Glory*. Si bien hubo cierta crítica que vio la novela demasiado cruda por el tratamiento del personaje del sacerdote, hubo defensas acérrimas como la de Evelyn Waugh (1903-1966) las cuales, en todo momento, percibieron la manera de comprender los planteamientos morales sobre la ambivalencia del ser humano y sus reacciones frente al mundo moderno según Graham Greene.

Años después, el propio Papa Pablo VI (1897-1978) le confirmó en persona a Greene que su novela era una obra que se sostenía perfectamente por su seriedad religiosa y que no hiciera caso de los comentarios acerbos de lectores integristas.

El escritor británico no se quedó satisfecho con las variaciones que John Ford dispuso en su adaptación (creemos que pudo ser, en parte, ocasionado por el hecho de los quebraderos de cabeza que a Greene le trajo una ácida crítica cinematográfica que redactó sobre *Wee Willie Winkie* [1937] *La mascota del regimiento*, dirigida por John Ford y protagonizada por Shirley Temple [1928-2014],

pues consideraba que el personaje de Priscilla Williams parecía un antecedente de lo que luego todos conoceríamos como la *Lolita* nabokoviana, y tuvo que poner tierra por medio y marchar a México, adonde ya pensaba ir desde hacía tiempo, interesado por la situación política de entonces).

John Ford sí mostró haber logrado aquello que le pudo interesar sobre la novela, desde un primer instante. Incluso, evidenció la satisfacción de haber conocido a los mexicanos que integraron su equipo de rodaje, en especial, se deshizo en elogios sobre Emilio Fernández (1904-1986), como productor ejecutivo, el director de fotografía Gabriel Figueroa (1907-1997) y todos los miembros de los Estudios Churubusco en México D. F. : cuando rodó *The Searchers* (1956) *Centauros del desierto*, bautizó al personaje que interpreta Antonio Moreno (1887-1967) – el antiguo rival español de Rudolph Valentino (1895-1926) – como Emilio Gabriel Fernández y Figueroa, en clarísimo homenaje a sus antiguos cuates. Gabriel Figueroa quedó muy marcado por el rastro que dejó en México el director ruso Serguéi Mijáilovich Eisenstein (1898-1948) mientras intentó rodar, a instancias de Upton Sinclair

(1878-1968), su *¡Que viva México!*, y la visión del paisaje que el eslavo mantendría durante sus posteriores trabajos. Sin embargo, curiosamente, se conoce que el director ruso comentó que su película preferida era el *Young Mr. Lincoln* (1939) *El joven Lincoln*, dirigida por John Ford.

El desenlace de la propuesta fordiana concluye con el fusilamiento del sacerdote, pero deja abierta la esperanza con la llegada de otro nuevo religioso que proseguirá, sin ocultarse, su labor pastoral. Este fin esperanzador lo retomará Elia Kazan para su final abierto en *Viva Zapata!* (1952) *¡Viva Zapata!* – cuyo guion lo escribió John Steinbeck –, al referirse los campesinos, hacia el final de la cinta, al caballo de Emiliano que se ha escapado tras el asesinato del revolucionario, simbolizando la supervivencia de los ideales nobles y necesarios de la Revolución.

La novela fue adaptada, de nuevo, para una versión televisiva emitida el 29 de octubre de 1961, que protagonizaría Laurence Olivier (1907-1989), y se estrenaría con el título original de la novela, en las pantallas cinematográficas fuera de Estados Unidos. Su director fue Marc Daniels (1912-1989). Acerca de Miguel Pro, hubo una película titulada *Rain for a Dusty Summer* (1971) *Miguel Pro*, dirigida por Arthur Lubin (1898-1995), y con Ernest Borgnine (1917-2012), encarnando al general, y el actor mexicano Humberto Almazán (1924) como Miguel Pro, aunque consta en el reparto como Padre Humberto, pues el actor tomó los hábitos sacerdotales en los años sesenta. Este filme se rodó en España en régimen de coproducción y en él trabajaron muchos actores españoles, entre ellos, Sancho Gracia (1936-2012) – encarnando a Humberto Pro, el hermano de Miguel –, Aldo Sambrell (1931-2010) – un habitual de las películas de Sergio Leone (1929-1989) y que murió en Alicante ciudad –, Gemma Cuervo (1936) y Tina Sáinz (1945).

Hay con 3 *Godfathers* (1948) *Tres padrinos*, la segunda película de ficción en color de John Ford (trabajo debido a Winton C. Hoch [1905-1979]), un giro amable hacia la *Historia Sagrada* cuando John Ford, en 1948, recupera un antiguo filme de su etapa muda, *Marked Men* (1919) *Hombres marcados*, el cual se ha perdido, a partir de la novela de Peter B. Kyne (1880-1957) – adaptada en otras ocasiones por diversos directores – y que propone una versión de la historia de los tres Reyes Magos de Oriente situada en el Sudoeste Nor-

teamericano: ahora, los tres Magos de Oriente serán representados por las figuras de tres vaqueros delincuentes que han asaltado el banco de una pequeña población fronteriza y que, a lo largo de su huida, habrán de atender a una mujer embarazada. Tras la muerte de ella, se harán cargo de la criatura recién nacida y, después de muchas penalidades, la llevarán donde pueda quedar sana y salva. La película se inicia con un homenaje al actor Harry Carey, padre (1878-1947), quien trabajó en la primera versión fordiana, haciendo constar que fue una de las luminarias de los antiguos westerns. Esta salutación viene a impregnar todo el espíritu de la película, interpretada por John Wayne (1907-1979), Pedro Armendáriz (1912-1963) y Harry Carey, hijo (1921-2012) – los tres vaqueros/salteadores de corazón bondadoso –, y Mildred Natwick (1905-1994), como la madre.

Un producto entretenido que nos acerca a los momentos del Nacimiento y de la Epifanía de Jesús, recordándonos que ese *Misterio* es intemporal y sucede una y otra vez como un milagro cotidiano. A Ford y a Laurence Stallings (1894-1968), Frank S. Nugent (1908-1965) y Robert Nathan (1894-1985), sus guionistas, se les nota que han recreado un cuento a partir de la vida de Jesús con un dramatismo no exento de un suave humor y de una alegría de vivir.

Los tres parteros se redimen ganando una pureza que habían perdido al dedicarse a obrar inconscientemente y el último de los supervivientes recogerá el testigo de sus dos compañeros muertos para alcanzar otra oportunidad en su vida, exactamente igual que el personaje de la prostituta Dallas (Claire Trevor [1910-2000]) en la fordiana *Stagecoach* (1939) *La diligencia*, cuando asiste al parto de la viajera embarazada y se *transfigura*, con el bebé en sus brazos, ante la mirada asombrada de Ringo Kid (John Wayne) – a lo que rinde homenaje, también, Sam Peckinpah (1925-1984) en uno de los muchos momentos líricos de su *The Ballad of Cable Hogue* (1970) *La balada de Cable Hogue*, justo en el instante en que Cable (Jason Robards [1922-2000]) le dice a la prostituta Hildy (Stella Stevens [1938]) que nunca la ha visto nadie como él la ve en ese momento – .

El *anime Tokyo Godfathers* (2003), de Satoshi Kon y Shôgo Furuya, recrea esta película de John Ford en el Japón moderno, en la cual los personajes principales son *gentes sin techo*.

Plano inicial de *The Searchers/Centauros del desierto* (1956).Ilustración de Robert McGinnis para *The Searchers*.Plano perteneciente a la secuencia final de *The Searchers*.

Una vez terminado el rodaje de *Fort Apache* (1948) *Fort Apache*, el propio hijo de John Ford, Patrick (1914-1979), le dijo a su padre que ganaderos y vaqueros de la zona donde habían rodado el filme anterior le habían contado la historia de la llegada de unos mormones al estado de Utah, información valiosísima pues eran descendientes de ellos. John Ford esbozó un material que les facilitarían a Patrick y

a Frank S. Nugent para que escribieran un guion en torno a ello, de lo cual resultaría su *Wagon Master* (1950) *Caravana de paz*, una película del Oeste que recuperaba la alternancia de producciones complejas seguidas de películas mucho más modestas, pero que, en esencia, resguardaban las intenciones habituales de su director: junto a *The Fugitive* y *The Sun Shines Bright*, Ford aseveró que *Wagon Master* se acercó mucho a lo que él hubiera querido conseguir en su labor. La caravana de los pioneros mormones se dirigió al condado de San Juan River de manera verídica y sería guiada, en la película, por los personajes de Travis Blue (Ben Johnson [1918-1996]) y Sandy (Harry Carey, hijo), dos vaqueros que se unirán a la comitiva para ayudarla. Los mormones se encontrarán con una *troupe* de artistas en la que figura Denver (Joanne Dru [1922-1996]), de la que se enamorará Travis, mientras que Sandy lo hará de Prudence Perkins (Kathleen O'Malley [1924]), una de las jóvenes mormonas. Como era habitual en él, Ford muestra un respeto enorme hacia el pueblo nativo americano que aparece a lo largo del metraje (algo que olvidaron muchos de los críticos e historiadores que nunca valoraron esta postura clarísima de nuestro realizador). Es curioso que los créditos sigan a un preludio que inicia la película, lo cual era una innovación estilística en su tiempo. El personaje de Elder Wiggs (Ward Bond [1903-1960]) representa la figura de un patriarca dedicado en cuerpo y alma al servicio de su comunidad religiosa.

La película tuvo tal éxito que inspiró una serie televisiva, titulada *Wagon Train - Caravana* en España que duró desde 1957 hasta 1965, en la cual Ward Bond protagonizaba el papel principal hasta su muerte en 1960.

Y si de alegría de vivir se puede hablar sobre *Wagon Master*, otro tanto habremos de hacer recordándonos a una de las películas más y mejor recordadas de nuestro realizador: *The Quiet Man* (1952) *El hombre tranquilo*. Se trataba de un proyecto largamente acariciado por Ford, tras haber adquirido, en la década de 1930, por una cantidad irrisoria, los derechos de una narración escrita por el autor irlandés Maurice Walsh (1879-1974), uno de los escritores del periodo áureo de la literatura irlandesa del siglo XX - a quien luego le remuneraría con seis mil dólares -. A pesar de la fundación de su propia productora cinematográfica, John Ford tuvo que rebajarse para conseguir que alguna de las principales casas productoras se interesara por su *propuesta irlandesa*, ya que opinaban que no ofrecía más que una exageradamente localista anécdota. Ford

no cejó en el empeño y hubo de arriesgarse a que formara parte de esta empresa la productora Republic Pictures y su gerifalte Herbert John Yates (1880-1966). Se marchó, pues, con su equipo técnico y con su compañía de actores a la Isla Esmeralda, bajo la presión de lo desconocido. Semejante retorno a la tierra de sus antepasados se iba a convertir en una de las más inesperadas aventuras de toda su carrera creativa. Otra vez con la colaboración del espléndido guionista Nugent, se nos iba a exponer la peripecia de un norteamericano irlandés (Sean Thorton - John Wayne -), deseoso de recuperar sus raíces gaélicas, ya que había nacido en Irlanda. Su llegada a Innisfree, una pequeña población rural imaginaria, pero que quintaesencia la idiosincrasia irlandesa para Ford, supone un transtorno menor, mas significativo, en la vida cotidiana de sus habitantes.

Se le ha achacado a Ford que, en su autocomplacencia descriptiva de los usos y costumbres irlandeses, hay una pátina de superficialidad acerca de la Irlanda de la década de 1920 - la misma que había retratado, parcialmente, en *The Informer* -, obviando situaciones más peliagudas que se vivían en esa precisa circunstancia con *la Madre Irlanda devofadora de sus propios hijos*, en palabras del hijo pródigo James Joyce. Por supuesto que John Ford no era un inconsciente que se regodeaba en una visión incompleta y tonta de esa Irlanda. Sí es cierto que esa "autocomplacencia" existe, y tanto que existe, hasta el punto de ser contagiosa en grado sumo; sin embargo, el planteamiento fordiano/nugentiano incide en el tono de comedia que con un humor irónico y constante desglosa los problemas de una sociedad en cambio y que pervive en sus arquetipos sociales. Por eso, la película exuda frecuentes aspectos de la *religiosidad cristiana* y del *acervo pagano*, en una mezcla que sabiamente combina elementos identitarios del lugar que recrea.

La crisis de conciencia que sufre Sean, tras haber matado accidentalmente a un contrincante en el cuadrilátero, durante su actividad como boxeador en el Pittsburgh de Estados Unidos, le impele a recuperar su paz anímica en el terruño de sus padres, una búsqueda que le regalará, también, el encuentro amoroso con la que será su mujer, Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara) - permítasenos un breve excursus para indicar cómo esta historia fordiana se replantea mediante un *contrafactum* violento en la saga iniciada por *The Godfather* (1972) *El padrino*, de Francis Ford Coppola (1939) y Mario Puzo (1920-1999), quienes, alevosa y premeditadamente,

te, pisan las huellas fordianas en su retorno siciliano, pero mostrando *la cara oscura del lugar de los mayores*: la maldad absoluta - .

Escenas como la *pastorella* o la *serranilla* que supone el primer encuentro de Sean y Mary; la, casi, *misa amoris* en la iglesia; el ecumenismo sui generis entre el padre católico Peter Lonergan (Ward Bond) y el reverendo protestante Cyril Playfair (Arthur Shields [1896-1970]), refrendado por la colaboradora comunidad de Innisfree; la omnipresente actividad casamentera y de árbitro social del *gnomesco* Michaleen Oge Flynn (Barry Fitzgerald [1888-1961])... nos van adentrando en una sociedad impregnada de referentes sacros en sentido amplio y que subrayan la fortísima presencia de *lo religioso* en la vida de los personajes aquí estudiados.

Sean Thorton habrá de luchar, en el combate más duro de su vida, contra los convencionalismos sociales que se mantienen arraigados en la mentalidad de Mary, su prometida y, luego, esposa. Mas conseguirá la victoria porque su procedencia le permitirá aportar valores nuevos que romperán la peor carga tradicional. De la misma manera, John Ford sufrió mucho cuando rodaba esta película, algo que no trasluce en sus imágenes. Fueron numerosas las adversidades que parecían confabularse para que no se llevara a término (por decir solo una, Herbert J. Yates, sino comentaba, cuando veía las tomas filmicas, que había *excesivo* color verde en ellas, tal vez porque Ford no quiso filmar mediante el método del *Trucolor* de la productora de Yates sino gracias al *Technicolor*). Pero el irlandés (que también llevaba sangre escocesa e inglesa en sus venas) sabía que esta iba a ser una de las películas de su vida, no solo porque le saliera de las tripas: era una especie de ajuste de cuentas consigo mismo y con su herencia cultural y familiar.

Si se nos ofrecía en *Wagon Master* una visión idealizada de los futuros colonos espirituales y de su limpia manera de influir positivamente en la región a la cual iban a llegar como si fuera una nueva tierra prometida, en su siguiente western, *The Searchers* (1956) *Centauros del desierto*, John Ford se internará en lo más desolador del alma humana, a través de la odisea de una pareja de rastreadores: Ethan Edwards (John Wayne) y Martin Pawley (Jeffrey Hunter [1926-1969]), un particular binomio, de los muchos presentes en la filmografía fordiana, que remeda la extraña pareja de nuestros don Quijote y Sancho Panza cervantinos.

Película sobre la que han corrido ríos y ríos de tinta explicativos e imágenes e imágenes imitadoras, dada su complejidad en el tratamiento del personaje de Ethan y su larguísimo itinerario en búsqueda de su sobrina Debbie (Lana Wood [1946]/Natalie Wood [1938-1981]), tras haber sido secuestrada por los comanches asesinos de toda la familia, pues lleva a sus espaldas un pasado doloroso (un procedimiento creativo muy fordiano, que le otorgaba a todos sus personajes una carga emocional que obedecía a su pretérito, y que el director obligaba a sus actores a conocerlo para conferirle mayor hondura a la composición de sus interpretaciones), ocasionado por sus vivencias durante la Guerra de Secesión (1861-1865) y su participación como mercenario al servicio de Maximiliano I de México (1864-1867) - véase, sobre ello, la magnífica *Vera Cruz* (1954) *Veracruz*, de Robert Aldrich (1918-1983) -, amén de la relación sentimental que mantuvo con su cuñada, y de la que, muy probablemente, naciera Debbie (preludiada por los compases de la canción amorosa *Lorena* en el mismísimo principio de la película como un recordatorio sonoro). Marcado por una especie de maldición, igual que si se hallara bajo aquel adagio que repetía Nicholas Ray (1911-1979): “no podemos volver a casa”, tomado de la novela póstuma *You can't go home again* (1940), de Thomas Wolfe (1900-1938). Su evolución en la búsqueda de la niña dura, a través del Estado de Texas, desde 1868 hasta 1875, lo cual permitirá desplegar una enorme cantidad de vicisitudes que mostrarán las facetas del personaje, nacido de un relato, ideado por Alan Le May (1899-1964), para la revista *Saturday Evening Post*, y, posteriormente, editado en un volumen en 1953. Lo tortuoso de las reacciones violentamente imprevisibles de Ethan parece una metáfora de la situación que, por entonces, vivía la, supuestamente, opulenta y tranquila sociedad norteamericana estadounidense, que ocultaba un transfondo de amargura y una angustia vital observable en las tensiones políticas internas (*la Caza de Brujas* del senador Joseph McCarthy y compañía) y externas (la Guerra de Corea y la envolvente Guerra Fría). Los aspectos de carácter religioso se van contrapunteando a lo largo de la película: desde los personajes del reverendo capitán Samuel Johnston Clayton (Ward Bond) y Mose Harper (Hank Worden [1901-1992]), pasando por las múltiples situaciones de las que hablábamos al principio de este artículo y que desgranaban los ritos de paso, transición y despedida del ser humano, hasta llegar a interpretaciones del mundo bíblico, sobre todo del *Antiguo Testamento*, tan presentes en el universo del

western (algo visible, también, en la, para nosotros, excelente y equiparable *The Unforgiven* (1960) *Los que no perdonan*, de John Huston [1906-1987], originada según otra historia de Le May en torno a circunstancias similares).

Tras su viaje catártico, Ethan y Martin retornan al hogar de la familia Jorgensen (Lars - John Qualen [1899-1987], su señora - Olive Carey [1896-1988] - y los hijos Laurie - Vera Miles [1929] - y Brad - Harry Carey, hijo-), devolviendo a su Debbie, y habiendo transformado Ethan su carácter por las muchas aventuras que ha vivido junto a Martin. Sin embargo, al final, no podrá traspasar el umbral de esa casa, conocedor de que padece una culpa que aún no ha purgado del todo, como se dice en la canción *Ride Away*, cantada por *The Sons of the Pioneers* en la película, la cual sintetizaba el padecimiento de Ethan en búsqueda de su corazón y su alma, y que aquí transcribimos en su versión original:

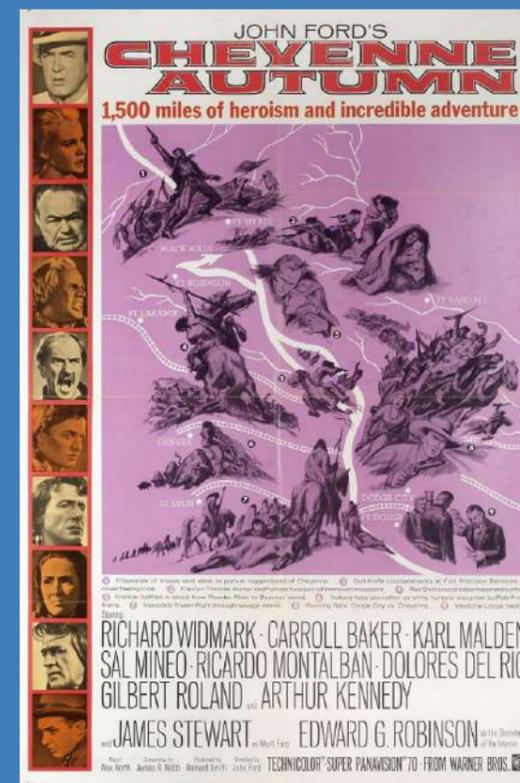
*What makes a man to wander?
What makes a man to roam?
What makes a man leave bed and board
And turn his back on home?
Ride away, ride away, ride away*

*Some men, they search for injuns
Or hump-backed buffalo
And even when they've found them
They move on lonesome slow
Ride away, ride away, ride away*

*The snow is deep and oh so white
The winds they howl and moan
Fire cooks a man his buffalo meat
But his lonely heart won't warm
Ride away, ride away, ride away*

*A man will search his heart and soul
Go searchin' way out there
His peace of mind he knows he'll find
But where, oh Lord, Lord where?
Ride away, ride away, ride away*

Llegamos a la década de 1960, la etapa final en la actividad fílmica de John Ford. En esta época, se aprecia un progresivo pesimismo en las películas fordianas - solo ausente en *Donovan's Reef* (1963) *La taberna del irlandés* - y que se aquilatará con varias obras maestras. Esa pesadumbre es la argamasa que une, a la manera de un común denominador, la mayoría de sus producciones, desde *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) *El hombre*



Cartel original norteamericano para *Cheyenne Autumn/El gran combate* (1964).

que mató a *Liberty Valance* hasta alcanzar su última película estrenada en las salas cinematográficas: *7 Women/Seven Women* (1966) *Siete mujeres*.

Lo religioso seguirá haciendo acto de presencia en sus películas, como se puede apreciar, por ejemplo, en *Two Rode Together* (1961) *Dos cabalgan juntos* (traducción española que varió el tiempo verbal del título original), cuando el primer teniente Jim Gary (Richard Widmark [1914-2008]) y el Marshal Guthrie McCabe (James Stewart [1908-1997]) fracasan en su intento de rescatar a unos blancos que habían sido secuestrados por los comanches (una variante de *The Searchers*, nacida de una novela de Will Cook [1921-1964], también guionizada por Frank S. Nugent, que Ford realizó a desgana para hacerle un favor al ya fallecido Harry Cohn [1891-1958], capitosté de la Columbia, pues no le apetecía repetirse). Ante lo cual, el comandante Frazer (John McIntire [1907-1991]), jefe de la guarnición militar, pronuncia solemnemente un comentario sobre la soberbia de los hombres frente a lo dispuesto por Dios (y mostrado fatídicamente en una de las mejores y más terribles anagnórisis de la Historia del



Cartel original norteamericano de *7 Women/Seven Women/Siete Mujeres* (1966).

Cine). El militar Gary y el civil McCabe (más cervantinos aún si cabe que la pareja constituida por Ethan Edwards y Martin Pawley) se enfrentarán a las actitudes racistas de los colonos y soldados tras llevar a sus dos únicos rescatados: se alude a la educación cristiana y al seguimiento de sus creencias religiosas de Elena de la Madariaga (Linda Cristal [1934]), que le impiden, entre otras cosas, suicidarse. Esta crítica ácida a los prejuicios racistas es una característica permanente en la perspectiva fordiana sobre los elementos sociales hipócritamente malsanos, es decir, un motivo básico en la cosmovisión fordiana: la denuncia del *cainismo*, que, en este momento de su carrera, no dejará de llevar a cabo, incluso, dándole un sesgo casi metafísico (véase su episodio *The Civil War/La Guerra Civil* en *How the West Was Won* (1962) *La conquista del Oeste*) o replanteando cómo fue creado el país, al darle carta de autonomía a un episodio, que solo aparecería a pie de página en una breve nota de los libros oficiales de texto de Historia, cuando sigue la peripecia de los cheyenes en *Cheyenne Autumn* (1964) *El gran combate*, tras huir de una reserva en donde caen como moscas, a pesar de los muchos desvelos de los cuáqueros -



Escena de 7 Women.

designados por el Secretario del Interior Carl Schurz (1829-1906) - Edward G. Robinson (1893-1973) - , que los cuidan con generosidad (los personajes de Jeremy Wright - Walter Baldwin [1889-1977] - y su hija Deborah - Carroll Baker [1931] -) y de la integridad de militares como el capitán de caballería Thomas Archer (Richard Widmark) - . Todo tras la estela del *Spartacus* (1960) *Espartaco*, de Stanley Kubrick (1928-1999), Howard Fast (1914-2003), Dalton Trumbo (1905-1976), Kirk Douglas (1916) y Alex North (1910-1991) - .

Con *7 Women/Seven Women* (1966) *Siete mujeres*, Ford nos plantea un *Eastern*, o sea, nos traslada, por medio de una *película oriental*, a Asia, concretamente, a una región rural de la China de la década de 1930. Una zona asolada por el bandillaje de tipos muy violentos que ejercen una presión sanguinaria sobre su población autóctona y un grupo de misioneros religiosos que luchan por cumplir su cometido y sobrevivir a ese peligro. John Ford y sus guionistas Janet Green (1908-1933) y John McCormick (?), lejanamente inspirados en un relato de Norah Lofts (1904-1983) titulado *Chinese*

Finale - que había sido adaptado previamente en un espacio dramático televisivo - , se centrarán en las vicisitudes de este grupo (siete, como los pasajeros de su *Stagecoach* de 1939). Dicho grupo se dedica a ayudar filantrópicamente a la comunidad china. Hay solo un misionero varón, Charles Pether, (Eddie Albert [1906-2005]) y el resto de él son seis mujeres, (Emma Clark, Sue Lyon [1946], Agatha Andrews, Margaret Leighton [1922-1976], Miss Binns, Flora Robson [1902-1984], Jane Argent, Mildred Dunnock [1901-1991] y Florie Pether, Betty Field [1916-1973], su talluda esposa embarazada).

La llegada de otra mujer, la doctora Cartwright (Anne Bancroft [1931-2005]) transformará, paulatinamente, la actitud del reducido colectivo ante las imprevistas circunstancias que ocurren. La doctora, una neoyorquina escéptica, responsable, trabajadora y de vuelta de todo a causa del mundo occidental masculino, duro y egoísta en donde se ha desenvuelto, habrá de enfrentarse a ello, nuevamente, cuando se encare con los bandidos liderados por el sanguinario Tunga Kahn (Mike Mazurki [1907-1990]), en una situación límite. Su actuación fun-

cionará como un catalizador de los cambios en la mentalidad de las misioneras.

Esta última realización de John Ford se desarrollará como una película de aventuras existenciales, donde se estudia lo religioso como algo positivo, pero que ha de alejarse de la beatería insustancial, del destructor rigorismo integrista, de la ambigua tibieza social. La curtida doctora Cartwright (y obsérvese que se trata de una médica, siguiendo la insistencia fordiana en lo sociorreligioso mediante abundantes personajes que son *médicos, jueces y sacerdotes* - no queremos acabar estos párrafos sin subrayar la historia que Ford nos narra del médico perseguido en *Shark Island /Prisionero del odio* -) evidencia en su conducta general ser sanadora de cuerpos y, en sus actitudes particulares, de almas, lo cual es mucho más importante ya que, en definitiva, habrá de tomar valientes decisiones drásticas, la última de ellas, su autoinmolación. Demuestra Ford, por última vez en su obra, que era un excelente conocedor de las mentalidades femeninas, pues las mujeres de su universo fílmico no son figuras planas, sino seres con plenitud psicológica y rica complejidad. Se atreve, incluso, a abordar, con seriedad, delicadeza objetiva y certeza convincente, un tema tabú para la época: el lesbianismo (como lo hizo en su momento William Wyler, al llevar a la pantalla la obra teatral *These Three* de Lillian Hellman (1905-1984) en dos ocasiones: la de 1936 y con su título original, *The Children's Hour/La calumnia*, en 1961, superando, en la segunda de ellas, la asfixiante censura hollywoodiense). Sin olvidarse de incidir en la fragilidad de los sentimientos humanos, en la necesidad de cariño y en la torpeza dañina de la mentira.

Dura, áspera, claustrofóbica, sobria, concisa, perfecta... *7 Women* se aleja de ser una mera *chinoiserie* de Hollywood, al no circunscribirse mostradamente a un escapismo de aventuras exóticas y desfasadas, porque se hubiere escondido en un subgénero adscrito a un pretérito polvorientemente asaltado y obsoleto en manos de un Ford caduco: *7 Women* sería el producto *primus inter pares* si se comparara a *The Bitter Tea of General Yen* (1932) *La amargura del general Yen*, de Frank Capra (1897-1991); *The General Died at Dawn* (1936) *El general murió al amanecer*, de Lewis Milestone (1895-1980); *Lost Horizon* (1937) *Horizontes perdidos* - una versión a *la tibetana* - , de Frank Capra; *The Good Earth* (1937) *La buena tierra*, de Sidney Franklin (1893-1972) y Victor Fleming (1889-1949); *Dragon Seed* (1944) *La estirpe del dragón*, de Ha-

rold S. Bucquet (1891-1946) y Jack Conway (1887-1952); *Destination Gobi* (1953) *Tempestad en Asia*, de Robert Wise (1914-2005); *Blood Alley* (1955) *Callejón sangriento*, de William Augustus Wellman (1896-1975); *The Left Hand of God* (1955) *La mano izquierda de Dios*, de Edward Dmytryk (1908-1999); *The Inn of the Sixth Happiness* (1958) *El albergue de la sexta felicidad*, de Mark Robson (1913-1978); *55 Days at Peking* (1963) *55 Días en Pekín*, de Nicholas Ray...

No, ni muchísimo menos. Pese a que la película se estrenara de la peor de las maneras posibles ninguneándola (léase la carta con que responde al historiador y crítico Tag Gallagher al respecto, en donde Ford habla de sus convicciones religiosas y principios artísticos), durante la conclusión de su carrera cinematográfica, John Ford, el hombre intranquilo, el artista irascible, el valedor democrático de los derechos sociales de los ciudadanos que integraban sus bienamados Estados Unidos de Norteamérica - en especial, los más humildes, olvidados y necesitados - , el orgulloso colaborador al esfuerzo militar de su país en defensa de la sacrosanta Libertad, iba viendo, dolorosamente, cómo evolucionaban los tiempos que destruían los valores tradicionales que fueron válidamente utilizados para la forja de su República, en una transformación ineluctable que él confrontaba, sin rodeos, a través de la responsabilidad espiritual para salvaguardar lo mejor de su nación y de la Humanidad. Por ello, *7 Women* está emparentada, de forma directa, a películas contemporáneas o inmediatamente posteriores a la suya, como *The Sand Pebbles* (1966) *El Yang-Tse en llamas*, de Robert Wise; *The Professionals* (1966) *Los profesionales*, de Richard Brooks (1912-1992); *The Wild Bunch* (1969) *Grupo Salvaje*, de Sam Peckinpah; *Ulzana's Raid* (1972) *La venganza de Ulzana*, de Robert Aldrich, que, por esos años y muy críticamente, exponían en carne viva lo que estaba sucediendo durante la absurda Guerra de Vietnam y cuál era su efecto deletéreo sobre la pureza anímica de su país, con la consiguiente pérdida de su inocencia.

John Ford, inveterado católico y genial cineasta, no filmó más películas de ficción, pero nos dejó un inolvidable testamento en su verdad expositiva, mediante su apasionado, mas contenido, lirismo y en lo principal: su religiosidad, más allá de credos doctrinarios, que se traducían en su preocupación sincera hacia el prójimo, algo que siempre, siempre, hacía sin reservas y con un estilo rotundamente poderoso y lejos de la pretenciosidad.

La paz entre guerras

Gerardo Muñoz Lorente
www.gerardomunoz.com

*El pasado no ha muerto: ni siquiera ha pasado.
(W. Faulkner. Réquiem por una monja)*

Sábado, 30 de julio de 1921

El aeroplano sobrevolaba el campamento arrojando sacos terreros con víveres mientras sufría el acoso de los disparos enemigos. Eran las seis de la mañana y bajo el cielo azul y gris semejaba un abejorro gigante y ruidoso acosado por decenas de enormes moscas que explotaban a su alrededor. El capitán Hernández Mira, como todos los defensores de aquella posición, saludó con júbilo al intrépido piloto. Cientos de pañuelos y gorros ondearon agradecidos, hasta que el aeroplano se alejó rumbo a Melilla.

Los sacos terreros se utilizaron para proteger el heliógrafo que acababa de instalarse. Con él, el general Felipe Navarro pretendía comunicarse con la comandancia de Melilla a través de Zeluán.

+++

El capitán José Hernández Mira había sido destinado al regimiento de San Fernando n.º 11 el 28 de octubre del año anterior, incorporándose el 24 de noviembre siguiente en Melilla, donde quedó de guarnición hasta el 30 del mismo mes, que marchó al destacamento de Dar Drius para formar parte de una columna volante.

Desde el campamento de Dar Drius, la columna a la que pertenecía Hernández Mira, mandada por el coronel Enrique de Salcedo Molinuevo, ocupó durante lo que quedaba del año 1920 varias poblaciones rifeñas, como Nador, Radur-Hamar y Timent.

Durante la primera mitad de este año de 1921, la compañía de Hernández Mira había seguido de

guarnición en Dar Drius, contribuyendo a alguna que otra ocupación. A mediados de julio, el capitán cayó enfermo. Fue llevado al hotel España, en Melilla, que estaba habilitado como hospital.

El 20 de julio el regimiento de caballería Alcántara se concentró en Dar Drius. Al día siguiente comenzó el desastre del ejército español con la pérdida de Igueriben, a la que siguió la de Annual al día siguiente. Allí se suicidó el comandante general de Melilla, Manuel Fernández Silvestre. Centenares de soldados españoles asustados y casi desarmados se refugiaron en Dar Drius bajo las órdenes del general Navarro.

Enterado de lo que estaba sucediendo, a pesar de no estar recuperado y de la negativa del teniente médico en darle el alta, el capitán Hernández Mira se incorporó a su compañía en Dar Drius, marchando en uno de los convoyes de abastecimiento.

El 23 de julio, el general Navarro ordenó la retirada desde Dar Drius hasta Batel. Comenzaba así un vía crucis que terminaría trágicamente. A pesar de la actuación heroica de los jinetes del Alcántara, que custodiaron la huida de sus compañeros en el peligroso cruce del río Igán, muchos militares españoles cayeron muertos, heridos o prisioneros en aquella terrible jornada.

De Batel prosiguió la lamentable retirada del ejército mandado por Navarro hasta Tistutin, y luego hasta Monte Arruit, adonde llegaron en la madrugada del día 29. Para entonces ya habían caído en poder de las harcas enemigas poblaciones mucho más importantes y próximas a Melilla, meta final de esta retirada desesperada, por lo



Anuncio fábrica Las Palmas. AMA

que resultó que los hombres de Navarro se encontraron aislados en Monte Arruit, sin posibilidad de continuar su huida, si no recibían ayuda.

Junto al pequeño poblado de Monte Arruit, el fuerte del mismo nombre estaba situado sobre un cerro, a unos 30 kilómetros al sur de Melilla. Tenía forma hexagonal, parcialmente defendido por parapetos. En el centro se situaban los barracones de tropa y las tiendas con los heridos. El acceso principal del perímetro estaba en la Puerta del Arco, en el lado norte. Era una posición de difícil defensa, con la aguada distante unos 500 metros, escasos víveres y municiones, y carente de material sanitario. Allí habían quedado encerrados unos 3000 hombres, contando la guarnición y los restos de la columna Navarro, que sumaban 2535. El regimiento de San Fernando, al mando del teniente coronel Eduardo Pérez Ortiz, contaba con el mayor número de efectivos: 870 de tropa y 33 oficiales, entre ellos Hernández Mira. Lo que quedaba del regimiento Alcántara tenía como misión proteger la Puerta del Arco. Ahí se emplazó

la única ametralladora útil con que contaba la posición, a cargo del capitán Triana, jefe del escuadrón de ametralladoras.

+++

Uno de los proyectiles de artillería que arrojaba el enemigo impactó junto a la Puerta del Arco, a escasos veinte metros de donde se encontraba el capitán Hernández Mira, apostado en el parapeto. Corrió en auxilio de los heridos, encontrándose al capitán Triana del regimiento de Alcántara que ayudaba a levantarse a su superior, el teniente coronel Fernando Primo de Rivera. Este se hallaba observando al enemigo con sus prismáticos cuando le alcanzó la metralla, destrozándole el brazo derecho. Le colgaba unido al resto de su cuerpo por un pequeño trozo de carne.

A las dos de la tarde del día anterior, pocas horas después de la entrada de los hombres del general Navarro en Monte Arruit, el enemigo arrojó el fuego de artillería emplazada en el frente

este. La harca había apostado las piezas en el mismo lugar en que las encontró, en el macizo de chumberas que había a dos kilómetros, en dirección a Batel. Los españoles habían visto cómo los rifeños emplazaban los cañones, pero pensaban que no sabrían utilizarlos. Sin embargo, el bombardeo comenzó muy pronto. En seguida se corrió el rumor de que las piezas estaban siendo disparadas por prisioneros españoles. Solo ese primer día de asedio, 29 de julio, cayeron en el interior del recinto de Monte Arruit 114 disparos de artillería.

Los heridos empezaron a ser colocados en un barracón que recibía el nombre de enfermería, a pesar de la carencia absoluta de material sanitario. Hasta allí llevaron los capitanes Triana y Hernández Mira al teniente coronel herido. El médico dictó la necesidad de amputar el brazo inmediatamente, pero como no había cloroformo ni anestésico alguno, le dio un trapo a Primo de Rivera para que lo mordiese, mientras le terminaba de cortar el miembro con una navaja de afeitar.

Al salir del barracón, ligeramente mareado, Hernández Mira vio cómo varios ingenieros zapadores excavaban tumbas en uno de los patios, que a partir de entonces se conocería como Plaza de la Muerte. Era importante enterrar a los muertos para evitar enfermedades.

También resultaba crucial la evacuación del ganado muerto. Los animales que habían perecido a causa de los bombardeos debían ser sacados del fuerte, al menos a unas decenas de metros más allá del parapeto. Allí eran dejados para que se pudriesen, puesto que no daba tiempo a enterrarlos. Varios soldados del regimiento de San Fernando, entre ellos uno de la compañía de Hernández Mira, murieron cumpliendo esta misión la última noche.

Pero lo que más preocupaba a Hernández Mira era la escasez de agua. En el fuerte no había suministro ni almacenaje de agua. El pozo estaba en el poblado, detrás de las antiguas cantinas, pero no podía aprovecharse desde que un soldado sediento cayera en él durante la tarde de ayer, ahogándose y contaminándolo. Se pensó entonces en tomar una casa cerca del río para proteger los convoyes que debían recoger agua, pero el aumento de las fuerzas enemigas en las últimas horas, que se concentraban en los alrededores del destacamento, impidió realizar la maniobra.



Cementerio de San Blas, años veinte. AMA

Mientras regresaba a su posición, Hernández Mira pensó que, para hacer la aguada, además de las carricubas y cubas de mano, deberían utilizarse los morrales de pan, las bolsas cañoneras de las monturas, las latas y cuantas vasijas se encontraran en el fuerte. Todas las unidades debían aportar soldados para traer el agua, que sería depositada en los bidones vacíos de petróleo. Así se lo propuso a su superior, el teniente coronel Eduardo Pérez Ortiz, quien trasladó la idea al general Navarro. Este la aprobó y, pocas horas más tarde, dieciséis soldados perecieron durante la aguada. Bajos que se unieron aquel día a las causadas por los cañones y los pacos, francotiradores que hostigaban con endiablada puntería desde los alrededores.

La esperanza era que, tarde o temprano, llegase una columna de socorro desde Melilla. Era una esperanza compartida por todos los españoles atrapados en Monte Arruit, incluido el capitán alicantino José Hernández Mira, quien se dispuso a pasar la noche en su posición de vigilancia en el parapeto, después de admirar durante un rato, acurrucado junto al heliógrafo y bajo la menguante luz del ocaso, la foto que de su prometida llevaba siempre guardada en el bolsillo de su guerrera. Antes, releyó la última carta que había recibido de ella, fechada el 15 de mayo.

Ernestina le contaba que su abuela Vicenta, madre de su padre, había fallecido en Bañeres a los 86 años, y que su hermano Agustín estaba a punto de pedir la mano por fin de Elisa Dagnino. Pero lo que releyó con más fruición fueron las frases en las que le hablaba de añoranza, de amor, de esperanza, de la preparación de una boda que ambos esperaban poder celebrar pronto, a ser posible durante el año siguiente.

Viernes Santo, 29 de marzo de 1918

La procesión del Santo Entierro salió de la iglesia de Santa María a las seis en punto de la tarde, para recorrer las calles de costumbre.

Abría la marcha una pareja montada del Cuerpo de Seguridad y un piquete también montado de la Guardia Urbana. A continuación iban los pasos de la Samaritana; el de la Oración en el Huerto; el Nazareno; la Flagelación; la Sentencia, que a pesar de haber estado a punto de no tomar parte en la procesión, a última hora se decidió su salida precedido de doble fila de capuchones y amenizado por una banda de música; el paso de la Caída, que también iba precedido de numerosos nazarenos y devotos, acompañado por la banda de los Salesianos; la Verónica; la Crucifixión, escoltado por soldados romanos con banda de cornetas y tambores, y con la Banda Municipal detrás; el genial Descendimiento, de Salcillo, con presencia de señoras y caballeros, seguidos por otra banda de música.

Precedido de Cruz alzada y escoltado por soldados del regimiento de la Princesa iba el severo Sepulcro, seguido del último paso, el de la Soledad, acompañado



Cementerio Virgen del Remedio, años veinte. AMA

de doble fila de jefes y oficiales del ejército. Detrás iban los representantes del ayuntamiento bajo mazas y, cerrando la procesión, marchaba la guardia municipal al mando de su jefe Langucha y un piquete del regimiento de la Princesa con su correspondiente banda de música.

Había aglomeración de gente en las calles por las que pasó la procesión del Santo Entierro. En varios puntos se cantaron saetas. No muy lejos del templo, acompañada de su padre, Ernestina observaba con atención los pasos, admirando las figuras y la devoción de los costaleros. Cubría sus hombros y cabeza con una mantilla de blonda negra adornada con tul. Sus ojos castaños brillaron al reconocer al oficial que mandaba el último piquete del regimiento de

la Princesa. Le pareció que sus labios dibujaron una tímida sonrisa cuando sus ojos se cruzaron durante un instante. Sí, estaba segura de que la había divisado entre tanta gente. Marchaba gallardo con su impecable uniforme de gala. Era el primer teniente José Hernández Mira, conocido entre sus amigos como Pepet.

+++

En Semana Santa de 1918, Ernestina Mora Valero era una joven morena y esbelta de 18 años. Su madre había fallecido poco después de traerla a la vida. Su padre no volvió a casarse, a pesar de las numerosas aspirantes que estuvieron dispuestas a ayudarle en la crianza de sus tres hijos.

Don Agustín Mora Molina era un acauda-

lado comerciante de exportación e importación de productos varios, que poseía además dos ferreterías, una en la calle Mayor y otra en Sagasta 14 y 16. Tres meses después, en junio de 1918, don Agustín botará su primer velero, construido por los calafates Gaspar y Jaime Pomares en la playa de la Cantera. La hermosa balandra de 80 toneladas será remolcada hasta el puerto, donde se la dotará del correspondiente aparejo y quedará a punto para la navegación. Se llamará *Joven Ernestina*.

+++

El primer teniente José Hernández Mira, Pepet, era amigo de los dos hermanos de Ernestina, sobre todo de Agustín. Este le habló a ella de Pepet por primera vez unos días después de que se celebrara en

el Casino una cena-homenaje en su honor, motivada por el reciente estreno de una marcha militar compuesta por Pepet, titulada *La Promoción del 14*, por la Banda Municipal en el templete del paseo de los Mártires.

Pepet había nacido el 29 de enero de 1895 en Jijona. A finales de agosto de 1911, con 16 años, ingresó como alumno en la Academia de Infantería de Toledo, donde estuvo hasta finales de junio de 1914, obteniendo el empleo de segundo teniente. Fue destinado al regimiento de la Princesa n.º 4, en Alicante, donde se incorporó el 20 de julio.

En septiembre de 1915, Pepet marchó a Madrid para asistir a clases en la Escuela de Ametralladoras, pero regresó pronto a Alicante, donde siguió de guarnición. El 1 de enero de 1917 pasó a formar parte de la compañía de ametralladoras del regimiento de la Princesa. Disfrutó de permisos para pasar las Navidades en Jijona, hasta el fallecimiento de su madre, en 1916. Después de enterrarla, ya no volvería a ir a su pueblo natal.

En enero de 1918, varios amigos de Pepet organizaron una cena-homenaje en su honor, tal como contaría uno de los asistentes, Antonio Montoro, en un artículo publicado en *El Luchador* el 13 de diciembre de 1921:

(...) se proyectaba una cena íntima que fuese un homenaje al teniente del regimiento de la Princesa José Hernández Mira. Era hace unos cuatro años, y el joven oficial del ejército mandaba una sección de ametralladoras bajo la dirección del capitán Cijujeda. Pero la cena homenaje no era por mandar la referida sección; ello es fácil, común, abundante. La cena se proyectaba en honor de Hernández Mira por sus cualidades de musicógrafo, y por haber defendido con rotundo éxito, a unos desgraciados presos por fuero militar que purgaban el terrible delito de querer plenitud de derechos, encerrados en el castillo de Santa Bárbara. Conocidas por algunos amigos nuestras aficiones a las divinas Piérides, fuimos invitados también a la cena proyectada. ¡Y allí conocimos a un hombre vestido de negro, cara rasurada, ademanes de colegial tímido, voz suave, ojos asombrados y delicada sonrisa bondadosa! Aquel hombre que se ganó desde el primer momento nuestra simpatía, era "Pepet"(...).

Fue una tarde luminosa. En su gabinete de la casa de huéspedes, nos hallábamos varios amigos. "Pepet", sentado frente al piano, nos pedía perdo-



Entrada Monte Arruit después del asedio

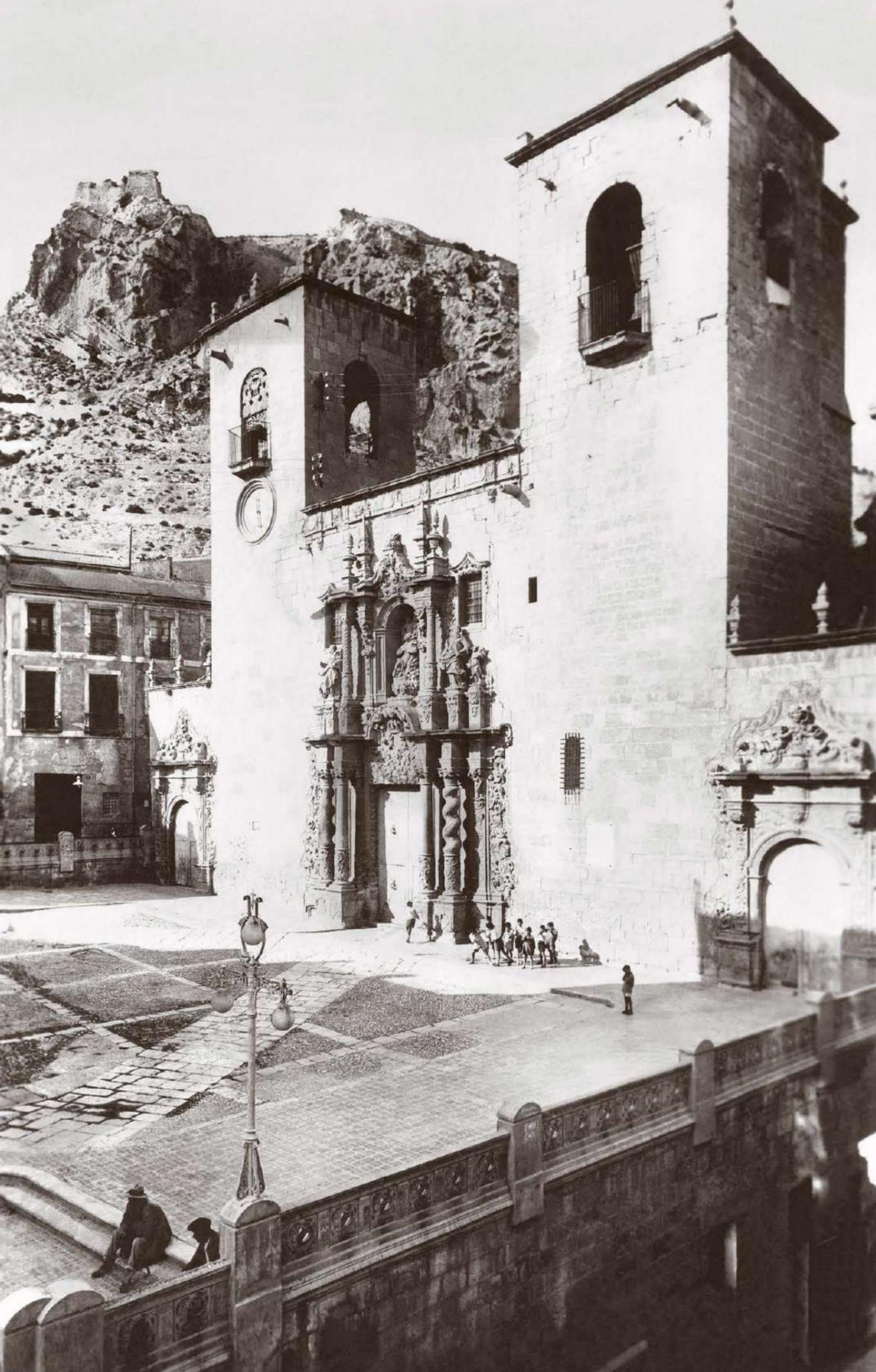
násemos su osadía. Iba a darnos a conocer un pequeño poemita original, compuesto recientemente. Sus manos comenzaron a correr sobre el marfil de las teclas, y la melodía, desparramada en tropel de notas diversas y suaves, parecía enjambre de abejas zumbadoras. ¡Aquello era interesante! Terminó, y nosotros aplaudimos al compositor y al ejecutante. Pepe Hernández Mira se levantó del taburete, y acudió sonriente y abochornado al lugar que nosotros ocupábamos: «¡Hombre, Montoro, por Dios: haga usted que cesen los elogios! La cosa no es para tanto». Y nosotros sonreímos al joven amigo que parecía asustado del homenaje (...).

Antonio Montoro hacía poco que había llegado a Alicante como empleado de Correos. Pocos meses después, en junio de 1918, su esposa daría a luz a su primera hija; en octubre del año siguiente, a la segunda. Montoro era un hombre culto, daba frecuentes conferencias y escribió artículos para los periódicos alicantinos más importantes de la época: *Diario de Alicante* y *El Luchador*.

Dos de los amigos de Pepet que organizaron aquel homenaje eran Agustín y Rafael Mora Valero, hermanos de Ernestina. Agustín acababa de licenciarse en Murcia como abogado y empezaba también a dar conferencias en el club Juventud Republicana y a escribir artículos para los mismos diarios que Antonio Montoro.

+++

Ernestina y Pepet se conocieron personalmente pocos días después de que se celebrara aquella cena-homenaje. Fue en casa de ella, o mejor dicho de su padre. Fueron presentados formalmente por el hermano mayor de ella, Agustín.



Muelle de costa 1, primer tercio siglo XX. AMA

Según lo estipulado por las novelas románticas que solía leer Ernestina, no fue un amor a primera vista. No hubo cupido escondido entre las cortinas que les enamorase con sus flechas. Pero sí que experimentaron una atracción que fue incrementándose conforme Pepet frecuentaba la casa de los Mora, animado a visitarla por sus amigos e incluso por el padre de estos, don Agustín, que inopinadamente sintió una sorprendente y creciente simpatía por aquel joven oficial tan educado como culto.

No tardó mucho Ernestina en hablar del apuesto Pepet a su mejor amiga, Enriqueta Puigcerver.

Miércoles Santo, 27 de marzo de 1918

A pesar de que la iglesia colegial de San Nicolás estaba repleta de gente, apenas se oían susurros. Todo el templo parecía un grandioso estuche de devoción y recogimiento, si bien algunos fieles estaban más preocupados por espiar a sus vecinos con miradas de soslayo o por sorprenderlos examinándoles. Ellos vestidos con ternos negros o uniformes de gala; ellas luciendo mantillas y peinetas.

Aunque el sol se despedía todavía de la ciudad con rayos agónicos, el interior del templo se hallaba en penumbra, casi en tinieblas, muy a propósito para la ceremonia que se estaba celebrando.

No eran muchas las velas encendidas, presididas por el tenebrario, símbolo del pueblo hebrero, el primero al que buscó el Salvador. La oscuridad evocaba la prisión y la muerte de Jesucristo. El tono irregular y melancólico con que los officiantes, vestidos de morado, cantaban las antífonas y salmos representaban el estado de tristeza en que se hallaba la Iglesia. El canto fúnebre de las lamentaciones de Jeremías figuraba los dolorosísimos tormentos de Jesucristo.

De las quince velas del candelabro triangular y con pie muy alto que había situado junto al atril de las epístolas, doce eran amarillas, por simbolizar a los apóstoles; las tres restantes eran blancas porque representaban a las tres Marías.

En uno de los bancos asistían juntas al oficio de las Tinieblas Ernestina Mora y Enriqueta Puigcerver, amigas desde la infancia.

+++

Enriqueta había contraído matrimonio, en la capilla de la casa de sus padres, el 5 de enero de 1914 con Georges Gilles, propietario de la fábrica de conservas Las Palmas, más conocido entre sus amistades alicantinas como Jorge.

Siete meses más tarde, en la noche del 2 de agosto, la colonia francesa en Alicante celebró una

cena en el hotel Victoria para despedir a quienes se preparaban para marchar a Francia, a alistarse en el ejército y participar en la guerra que acababa de estallar en Europa. Entre ellos estaban Víctor Cuvillier, director de la fábrica de sacos La Alicantina; los comerciantes Adrián y León Dupuy, Manuel Issanjou, Agustín Mascarón y Enrique Meziat; el ingeniero Marcel Roques, hijo del director del Colegio Francés; y Jorge Gilles.

Meses después llegaron hasta Alicante noticias de algunos de ellos: Cuvillier fue hecho prisionero por los alemanes en septiembre; Issanjou cayó herido en ese mismo mes y el joven Roques, que también había sido herido en un brazo en la batalla del Marne, fue condecorado y ascendido a cabo.

Jorge Gilles regresó a Alicante a mediados de octubre, comisionado por el Gobierno francés para negociar la adquisición de mantas destinadas al ejército galo. Pero no fue en Alicante, sino en Alcoy, donde se fabricaron. No recuperó la dirección de Las Palmas porque en su ausencia se había hecho cargo de ella su hermano Alfredo.

Aunque España se mantuvo neutral y hubo fabricantes y comerciantes españoles que se enriquecieron gracias a la guerra, los efectos de esta fueron en general muy negativos.

La fábrica La Alicantina, propiedad de los franceses Fourcade y Prevost, cerró temporalmente al inicio de la guerra. También las obras del ferrocarril de la Marina que se estaban llevando a cabo entre Alicante y Altea por una empresa francesa fueron paralizadas el 4 de agosto de 1914 porque dejó de recibirse dinero desde París para pagar al personal. Las obras se reanudaron y pudieron finalizarse gracias a un empréstito de 300.000 pesetas conseguido a finales de septiembre.

Las exportaciones cayeron en picado y hubo días en los que no había ni un solo barco en el puerto. Muchas fábricas y almacenes cerraron porque se agotaron las existencias de materias primas.

Jorge viajaba muy a menudo a Francia, a veces acompañado por su esposa, Enriqueta Puigcerver de Gilles. Cuando estaba en Alicante, se dedicaba a gestionar los encargos de su Gobierno, a hacer vida familiar y a recibir algún que otro homenaje, como el celebrado en la noche del 25 de enero de

1917, en el hotel Simón. En esta ocasión el banquete fue en homenaje a los tres soldados franceses que se hallaban de permiso en la ciudad: Enrique Meziat, Germán Chonut y él. El 22 de abril del mismo año asistió a otro banquete-homenaje, pero esta vez en honor de su amigo José Guardiola Ortiz, abogado y político.

+++

La oración del paternóster fue pronunciada en voz baja para simbolizar el terror que se apoderó de los apóstoles luego que vieron preso a su Maestro. A continuación, fueron apagándose las velas sucesivamente, una a una, al final de cada salmo, como alegoría a la soledad en que dejaron a Jesucristo sus discípulos durante su Pasión. Pero la más alta de las quince velas del tenebrario quedó encendida, simbolizando la fe inquebrantable que la Virgen María tuvo siempre en su divino Hijo.

Martes, 2 de agosto de 1921

Una comitiva de rifeños se dirigió por la tarde a Monte Arruit portando banderas blancas, al tiempo que decían:

—Ya estar amigos, no tirar.

Desde la puerta, el capitán Triana les gritó que retrocedieran, pero ellos no hicieron caso, agolpándose unos 800 harqueños en la misma puerta. Viendo el capitán Triana que los moros querían entrar en la posición con armas, ordenó romper el fuego. Soldados de los regimientos Alcántara y Melilla dispararon contra los rifeños, dejando 54 muertos en los alrededores. Más tarde hubo un alto el fuego para recoger los cadáveres.

Aquel día el bombardeo del cañón enemigo, emplazado ahora frente a la puerta principal del fuerte, había dado de lleno en el ganado resguardado en el patio principal, y otra granada cayó en la enfermería, matando a 16 heridos.

La comida era escasa pese al ganado muerto y los cerdos que algunos soldados habían logrado atrapar en el poblado cercano, abandonados por los colonos españoles antes de huir.

Al día siguiente, primero de agosto, Monte Arruit amaneció nuevamente bajo el cañoneo enemigo, cuya obsesión era derribar el arco de entrada, donde se podía leer el nombre de la po-

sición. Tenía el escudo del ejército en el centro, escoltado a cada lado por los años 1912 y 1916. Dos aeroplanos que desafiaron temerariamente el fuego enemigo sobrevolando bajo tiraron varios sacos terreros con material dentro, así como panceillos y cartuchos, inútiles al deformarse por el choque con el suelo. Entre los sacos también cayó un ejemplar de *El Telegrama del Rif*, el periódico melillense. Fechado aquel mismo día, lunes 1 de agosto, llevaba un titular que con gruesos caracteres decía: *Dentro de breves días habrá en Melilla 50.000 hombres*. Junto al diario había una carta del teniente coronel Gay, padre de un teniente de artillería, en la que exhortaba a su hijo con fervientes términos patrióticos a que mantuviese la defensa heroica de la posición, puesto que el auxilio sería inmediato.

El general Navarro ordenó que se leyera el periódico a la tropa, que reaccionó con entusiasmo, gritando vivas a España. Los pocos que sabían que *El Telegrama del Rif* no era editado los lunes y que, por tanto, aquel ejemplar era ficticio, callaron.

Como la mayoría de los defensores de Monte Arruit, el capitán José Hernández Mira, Pepet, creyó que el periódico era auténtico y que la promesa de auxilio inmediato era cierta. Por eso aquella noche estaba convencido de que la salvación era próxima. Era cuestión de resistir. Con un poco de suerte, pensó, volvería a Alicante con su querida Ernestina antes de que finalizase aquel horrible verano. A él no le pasaría lo que al capitán Enrique Amador, de cuyo heroico pero funesto fin se enteró aquella misma tarde por un oficial del regimiento Melilla 59.

+++

Enrique Amador Asín nació en Alicante el 22 de agosto de 1880. Después de estudiar en la Academia de Infantería entre enero de 1899 y abril de 1900, fue destinado como segundo teniente al regimiento de la Princesa, en Alicante, hasta finales de julio de 1901. Durante los años siguientes pasó por varios regimientos antes de volver en abril de 1906 al de la Princesa, ya con el grado de teniente.

A finales de agosto de 1909 fue destinado al batallón de cazadores Barcelona n.º 3, incorporándose al mismo en el campamento de Sidi-Amet-el Hach, en el Rif, donde intervino en la campaña contra los harqueños rebeldes.

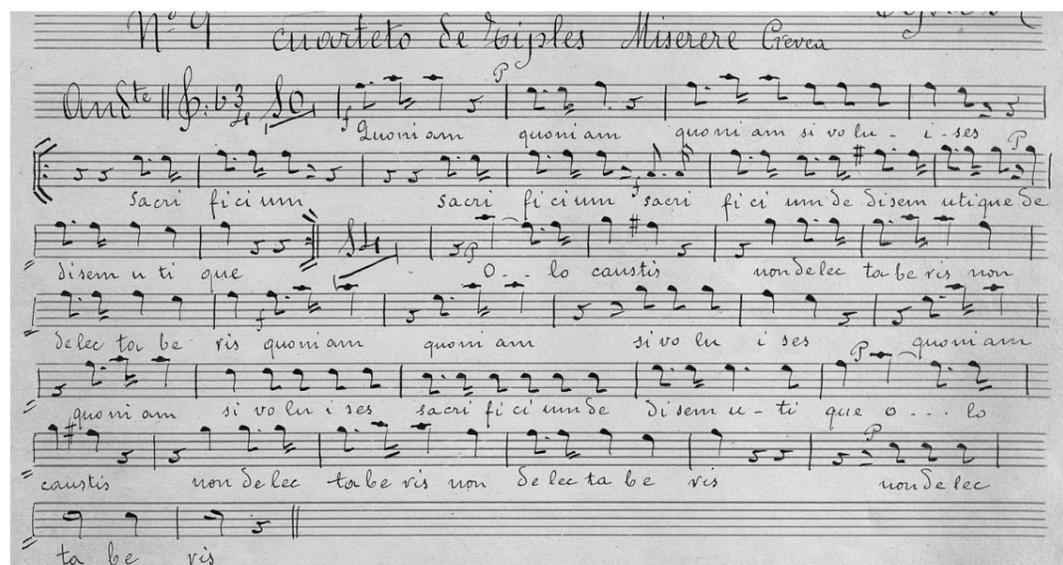
El 22 de marzo de 1910 regresó al regimiento de la Princesa, en Alicante, concediéndosele el 26 de abril siguiente «la cruz de primera clase del Mérito Militar con el distintivo rojo, en recompensa al comportamiento y méritos contraídos en la conducción de convoyes hasta el 1.º de Octubre de 1909 y servicios prestados en las posiciones, durante la campaña del Riff».

El 15 de mayo de 1910 fue a Valencia para incorporarse al regimiento Guadalajara n.º 20. Allí fue ascendido a capitán el 25 de octubre y se desposó en diciembre con María Franco Salgado-Araujo.

Hasta septiembre de 1920 dirigió compañías en dos regimientos y tres batallones de reserva.

El 4 de octubre fue destinado de nuevo a África, esta vez al regimiento Melilla n.º 59. Después de participar en la ocupación de importantes posiciones avanzadas en el Rif, recibió permiso para pasar la Navidad en Valencia. Cruzó el Estrecho hasta Málaga a bordo del vapor correo *J.J.Sister* el 23 de diciembre y regresó a Melilla en el mismo barco el 20 de enero de 1921. Fue destinado a Kandussi y después a Dar Quebdani.

—Se le ordenó tomar y defender con su compañía la casa de Hami-Boasa, donde se hacía la aguada de la posición. El combate para tomar la casa fue encarnizado. Solo pudieron fortificarla con una línea de aspilleras para tiradores en pie y poner unas piedras en la parte superior de la casa para poder hacer fuego desde el techo y en la posición de cuerpo a tierra. No pudieron poner alambrada ni estacones y carecían además de bombas de mano, víveres y agua. Más de dos mil enemigos les atacaron duramente, ocupando las casas próximas y llegando repetidas veces al cuerpo a cuerpo. Varios días estuvo defendiéndose con solo 106 hombres y tres oficiales. Pidió refuerzos por telégrafo de banderas, pero el coronel Araujo, comandante de Dar Quebdani, le ordenó que abandonasen la posición y entregasen las armas. El capitán Amador le contestó que prefería morir haciendo fuego antes que rendirse —le contó a Pepet un sargento del segundo batallón del regimiento Melilla n.º 59, que había coincidido con el capitán Amador Asín en el campamento de Kandussi—. El 25 de julio Araujo rindió Dar Quebdani. Los moros respetaron su vida y la de otros pocos oficiales, pero masacraron al resto de los nuestros. Esto hizo que el capitán Amador, conocedor de lo sucedido, reuniese a sus solda-



Partitura del Miserere de Crevea

dos en el patio de la casa, salvo los que montaban guardia, y les ordenó se repartiesen la poca munición que quedaba. Si alguien se veía en trance de caer, debía inutilizar su fusil, les dijo. Poco después de la rendición de Dar Quebdani los moros le propusieron al capitán Amador se rindiese, pero este rechazó sus propuestas, pese a llevar dos días sin comer ni beber. Los moros destruyeron el parapeto y llegaron hasta la puerta de la casa que defendían el capitán Amador y los suyos, de los que solo quedaban en pie dos tercios de la compañía. Mandó cargar a la bayoneta, entablándose la lucha cuerpo a cuerpo en el patio. El capitán murió acribillado a balazos.

—¿Y tú cómo te has enterado? —le preguntó Pepet, que había conocido al capitán Amador no en Alicante, sino en Melilla, y no en un cuartel, sino en una cafetería junto al parque Hernández. Fue una amistad breve, puesto que solo duró un par de horas, pero muy intensa por cuanto tuvieron mucho que hablar y recordar como paisanos que eran.

—Me lo contó el teniente Felipe Casinello, quien dice quedó sin sentido al tiempo que moría el capitán Amador. Cuando volvió en sí, se encontró abandonado entre el enorme montón de muertos.

—¿Está aquí, en Monte Arruit?

—No. Fue de los que continuaron camino hacia Zeluán.

+++

Cuatro años más tarde, el 22 de julio de 1925, el Ministerio de la Guerra, en nombre del rey Alfonso XIII, concederá la cruz laureada de San Fernando al capitán alicantino Enrique Amador Asíñ.

+++

Aquel 2 de agosto de 1921 cayó la noche en Monte Arruit lentamente, cubriendo el fuerte con la pesadez de una gigantesca manta seca y calurosa. La calma se hizo extraña y tensa cuando cesó el paqueo enemigo. Ni una luz se veía encendida en el campamento. Ni siquiera se apreciaba el relucir tenue de un cigarrillo. Y entonces la sed se hizo aún más agobiante.

El día anterior, el comandante Gómez Zaragoza, que estaba al mando de dos compañías del regimiento de Ceriñola, debía haber realizado la aguada, pero le resultó imposible. En media hora sufrieron 56 bajas. El propio comandante fue herido en un brazo. Fueron los zapadores como refuerzo, pero también cayeron 28 de ellos. El general Navarro ordenó abortar la operación sin que se llegase a asegurar el suministro de agua.

Como consecuencia de aquello, la sed ahora era insufrible. Pepet tardó en adormilarse en su puesto del parapeto.

Viernes Santo, 18 de abril de 1919

—...recordamos el sacrificio sangriento que nos dio libertad. La Muerte de aquel Hombre, que predicó el amor como remedio del odio, anuncia la inmolación heroica como remedio del egoísmo y se cubrió de sangre para que el hombre pudiera cubrirse de gloria, se coronó con espinas para que nosotros nos coronáramos con flores, bebió hiel y vinagre para comprarnos el néctar de la Gracia Divina, hizo que una lanza le abriera el Corazón para ofrecernos la entrada franca en el Santuario de todas la virtudes y murió con los brazos abiertos y en la altura de un monte como llamando al mundo entero con aquellas palabras que días antes pronunciara en el templo de Jerusalén: «Si alguno tiene sed, que venga a Mi y beba». ¡Qué sed tan ardiente padecemos todos en la época actual! ¡Qué sed de Justicia, de reivindicaciones sociales, de nivelación entre los soberbios que todo lo tienen y los humildes que no tienen nada, de pureza de intención en los que mandan para que así consigan amante sumisión en los que obedecen!...

Pepet escuchaba el sermón del padre Ramón Sarmiento, cuya poderosa voz se expandía por el interior de la iglesia de Santa María con la misma fuerza que un hálito apocalíptico. A su lado estaba Ernestina, de cuyo padre había conseguido permiso para cortejarla. Fue el mismo día en que don Agustín Mora le invitó a presenciar la botadura en la playa de la Cantera de su nueva embarcación, un pailebote de 250 toneladas llamado *El Ángeles*. Ernestina estaba radiante, como lo estaba ahora en el templo, con su mantilla y peineta adornada con claveles. Le devolvió la mirada y ambos sonrieron, mientras el sacerdote proseguía con su sermón:

—... celebramos la Semana Santa como la fiesta de las mantillas, de las matracas y del Miserere, y no entendemos que este año, más que nunca, está Jesús gritándonos desde la Cruz, donde agoniza colgado de unos clavos que le desgarran las manos bienhechoras: «Aquí tenéis la fuente de la paz, la verdadera fuente que apaga la sed porque enciende el amor y el amor es la paz y la felicidad»...

Pepet devolvió su atención a las palabras del padre Sarmiento, pero en seguida su pensamiento fue ocupado por las noticias tristes y el mie-

do generalizado que se vivía en esos días por la ciudad. Noticias ampliamente difundidas por los periódicos, como el reciente descubrimiento del cadáver de una niña, Rosita Moneris Soler, asesinada en Sella; miedos como el temor a la posible repetición de la pandemia de gripe que asoló el año anterior no solo Alicante, sino el mundo entero.

+++

La mal llamada *gripe española* llegó a Alicante en septiembre de 1918. El 13 de aquel mes se registraron las primeras invasiones en el cuartel del regimiento de la Princesa, donde estaba destinado el capitán José Hernández Mira (aquel año solo se ausentó de la ciudad entre el 14 de abril y el 2 de mayo, destinado temporalmente a Madrid para participar como defensor ante un Consejo Supremo de Guerra y Marina; y unos pocos días de julio, que marchó a Jávea para practicar diligencias judiciales).

El 15 de octubre, el alcalde Antonio Bono reconoció que la epidemia había tomado proporciones alarmantes, sobre todo en los barrios más humildes. Ordenó medidas para atajarla: la desinfección de las viviendas y aceras, el cegamiento de todos los pozos, cercar los solares, quemar los colchones y ropas de los enfermos, el traslado rápido y directo de los cadáveres al cementerio de San Blas, que llegó a colapsarse.

El 20 de octubre se inauguró precipitadamente el nuevo camposanto municipal, el de Nuestra Señora del Remedio, situado en el paraje denominado El Toll.

Entre agosto y noviembre de 1918, en Alicante enfermaron de gripe unas 30.000 personas, de las cuales murieron 342.

+++

—...Mirando a la Cruz, en vez de irse a cazar liebres en estos santos días, caerían nuestros gobernantes en la cuenta de que, cuando legislan para el pueblo, demuestran siempre que le temen y nunca que le aman. Mirando a la Cruz aprenderían que la autoridad para pedir sacrificios a los demás no la tienen más que los grandes sacrificados. Aprenderían que las reformas de la Humanidad no se implantan matando sino que se implantan muriendo. Aprenderían a abrir los

brazos para llamar a todos sin mezquindades ruines de partido, a dar eficacia a los discursos con la fuerza de los ejemplos, a levantarse en la Cruz del deber austero y no en el trono de los millones y de los placeres... —seguía predicando el padre Sarmiento.

A la salida de la iglesia de Santa María, Pepet y Ernestina saludaron a un personaje muy peculiar que ambos conocían, si bien ella solo había tenido ocasión de intercambiar con él un par de frases. Pepet en cambio lo había tratado más al tener un amigo común: Antonio Montoro.

Fue Montoro quien presentó unos meses antes en su casa a Pepet y a Valery Larbaud, más conocido entre los alicantinos como don Valerio. Era este un francés rico y elegante, de 37 años de edad, hijo único del dueño de las famosas Aguas de Vichy, que murió cuando él tenía ocho años. Era escritor y traductor, y había llegado a Alicante en septiembre de 1916. Tenía fama de romántico, de gustarle la compañía de mujeres bonitas y, según contaban los rumores con visos de realidad, había llegado a pedir la mano de la bella Rafaela, hija de José Guardiola Ortiz, pero fue rechazado.

Jueves Santo, 28 de marzo de 1918

Los alicantinos disfrutaban de una Semana Mayor o Santa de tiempo primaveral, razón por la cual las calles se vieron animadísimas por millares de personas que acudían a los templos para visitar los monumentos y asistir a los oficios divinos.

Valery Larbaud acudió a la colegial de San Nicolás aquella tarde para escuchar cómo la capilla de música, bajo la dirección del maestro Rafael Sempere, cantaba el *Benedictus Cristus* a cuatro voces solas, del maestro Giner del siglo XVI, seguido del gran *Miserere en Do menor* a dos coros y orquesta.

Era la primera vez que Larbaud oía la composición musical de Miguel Crevea, por lo que desde los primeros compases del *Miserere mei Deus* a dos coros quedó gratamente sorprendido. Sorpresa que mudó a cautivadora impresión cuando sus oídos se deleitaron a continuación con el *Amplius lavame* que cantó el tenor José Llobregat, obligado de clarinete por Carlos Mas.

+++

Miguel Crevea Cortés nació en Cocentaina en 1837, pero residió desde niño en Alicante. Como su hermano mayor, Vicente, trabajó como organista y maestro de capilla en la colegial de San Nicolás. Fue organista desde los once años y ganó el puesto en la colegial por oposición con un texto de Navidad para varias voces y pequeño grupo musical. Murió de tuberculosis en 1862, a los 25 años de edad.

+++

La impresión que sentían quienes escuchaban el *Miserere* de Crevea aquel jueves santo de 1918 en la iglesia de San Nicolás, se convirtió en embeleso gracias al *Tibi soli peccavi* a dos coros, con el tenor Domingo Tomás y el bajo Adrián Ruzafa, y también al *Ecce Enim* del bajo Antonio Olmos, obligado de fagot por Francisco Gorgé.

+++

Valery Larbaud había aprendido muy pronto el castellano. Vivió una larga temporada en casa de su amigo Eduardo Irlles, escritor y archivero municipal, y desde febrero de 1916 redactaba por las noches un diario en inglés. Amplió muy rápidamente su círculo de amistades entre la burguesía alicantina, siendo invitado a menudo en sus casas por cuanto a los anfitriones les gustaba exhibirle como un francés rico y culto, elegante y simpático. Alcanzó fama de mujeriego, pero en las recatadas casas de sus amigos nunca pasó de las miradas insinuadoras, las caricias de manos y algún beso robado entre las jóvenes solteras.

+++

Después del *Auditi meo* fugado a dos coros, la voz del tenor Francisco Cremades esparció por el aire cautivo entre las paredes de la iglesia de San Nicolás el *Cor mundum crea*. Luego fue el violoncello de Elías Rubio el que unió la voz de bajo de Manuel Martín a la de Cremades en el *Redde mihi*, emocionando a los presentes en la iglesia de San Nicolás. También Larbaud se conmovió, aunque no por ello su educación laica y su creencia agnóstica se resistieron a olvidar los grandes contrastes que percibía en las celebraciones católicas de la Semana Santa. La gravedad de los ritos y ceremonias religiosas, así como el ayuno



El Periódico para Todos. 2 de abril 1918.AMA

cuaresmal que decían seguir escrupulosamente la mayoría de sus amistades alicantinas, contrastaban con el ruido de las matracas, supuestamente sustituidoras de las campanas a la hora de llamar a los fieles al templo, y el lujo derrochador en elegancia, no exento de cierto tono coqueto, con que muchos alicantinos y alicantinas se vestían para acudir a los actos religiosos; sobre todo ellas, que se esmeraban en ser admiradas con su atavío a la antigua usanza española, tocadas con la mantilla de blonda y los rojos claveles sobre el pecho, a veces demasiado escotado para tratarse de un evento divino y fúnebre.

La iglesia parecía un harem, llena de princezas y de sultanas, todas vestidas de negro brillante, seda negra, velos negros, encajes negros, desde las altas peinetas hasta las caderas, escribirá esta misma noche en su diario.

+++

Al *Liberame* a dos coros obligado de tiple, tenor y bajo por José Llobregat, José Papí y el niño Santiago Bermúdez, siguió el *Quoniam si voluisses* cantado por el cuarteto formado por José Llobregat, Francisco Cremades, Trino Llorens y Antonio Olmos.

+++

En la Semana Santa de 1917, la primera que vivió en Alicante, Valery Larbaud se sorprendió al ver cómo las autoridades locales, en virtud de unas ordenanzas municipales vigentes desde 1898, suspendían, por costumbre tradicional, la circulación de vehículos durante el jueves y viernes. Le llamó la atención que no se permitiera que los tranvías rodaran entre el casco antiguo de la ciudad y las plazas de Chapí y de la Reina Victoria.

También le sorprendió que en los periódicos alicantinos las noticias sobre la Gran Guerra (que continuaba sin tregua durante aquellos días tan especiales para los católicos) y los artículos sobre la acuciante carestía de la vida por culpa de la subida de los precios de productos de primera necesidad, compartieran páginas con anuncios de venta de ostras frescas (*Gordas a 1'80 pesetas la docena, a 1'20 las medianas, en Maison Française, paseo de los Mártires*).

Y mucho más sorprendente era para Larbaud que aquellos anuncios de venta de ostras frescas se repitieran al año siguiente, durante la Semana Santa de 1918, cuando solo dos meses antes la grave crisis de subsistencias había echado a mu-

cha gente a la calle, protestando en manifestaciones multitudinarias que acabaron con cruentos enfrentamientos entre policías y guardias civiles por un lado, y manifestantes (en su mayoría mujeres y niños) por el otro. Hubo numerosos heridos y cuatro muertos: dos niños, una mujer y un joven jornalero.

En la noche del 20 al 21 de enero, los alicantinos protestaron ruidosa y multitudinariamente con cencerradas dirigidas contra el gobernador civil, que era militar. Valery Larbaud escribió en su diario: *Esta noche han dado la gran cencerrada al gobernador, señor Pantoja, el hombre de la nariz larga. El ruido comenzó a las nueve de la noche exactamente, y todos los habitantes de Alicante, hombres y mujeres, se unieron a él. Fue un continuo, ininterrumpido silbido unánime, hasta las diez, en que cesó.*

El gobernador civil Juan Pantoja Aguado no sería sustituido hasta junio.

+++

El oboe de Daniel Llopis tocó *Benigne fac*, acompañado por el trío de tenores y bajo formado por Félix Monguillot, José Llobregat y Antonio Olmos.

+++

El *Miserere en Do menor para dos coros y orquesta* de Miguel Crevea fue interpretado por primera vez en el Miércoles Santo de 1860, dos años antes de que falleciera su compositor.

+++

Después de escucharse solemnemente la fuga final a dos coros *Tunc imponent*, los fieles fueron abandonado la iglesia de San Nicolás. A don Valerio le pareció reconocer delante de él, pero separados por una multitud que avanzaba con paso lento y silencioso, a Rafaela Guardiola, a quien se refería en su diario como *Ella*. Era una alicantina rubia y de ojos azules que, cuando la conoció, iba peinada a la alemana, con dos trenzas cruzadas sobre las orejas que le daban ese aire de Margarita de *Fausto*, por lo que le resultaba extraño pensar que era española: *Siempre que me encuentro cerca de ella estoy a punto de hablar inglés*. Rafaela le mandó una foto: *Desde que ella me la envió he pasado una buena parte de*

mi tiempo contemplándola. «No soy la misma», me escribió. Cierto. Pero poco importa. Tiene el aire no tanto de una joven como de una mujer. Pero su propuesta de matrimonio fue rechazada debido a la diferencia de edad que había entre ellos, y aliviado anotó en su diario: De buena me he librado.

Lunes, 8 de agosto de 1921

Anocheceía, pero el calor seguía aplastando Monte Arruit como si el cielo fuese el techo abovedado de un gigantesco horno moruno. Pepet se acurrucó entre unos sacos terreros, cerca de su puesto de vigilancia en el parapeto, para aprovechar los últimos minutos de claridad escribiendo en su diario.

Unos días antes, al encontrar entre los escombros de un almacén una libretita y un lapicero, había decidido escribir un diario. Ante la imposibilidad de recibir y enviar correspondencia, pensó anotar lo sucedido cada noche para luego poder contárselo a Ernestina, cuando por fin estuviese de nuevo en su compañía, allá en Alicante.

¡Cuánto deseaba volver a ver a Ernestina, disfrutar del tacto de sus caricias, del cariño de sus miradas, de cumplir con todo lo que habían planeado juntos! Le había prometido que se casarían cuando él acabase la carrera de Derecho. Se le daba bien estudiar Leyes y estaba convencido de que en poco más de un año podría licenciarse. Había realizado muchísimas y muy lucidas defensas ante los tribunales militares, como la del trompeta de la Banda Municipal de Alicante, Francisco Martín. Aunque don Agustín, su futuro suegro, le había invitado a trabajar para él, Pepet le había dicho a Ernestina que preferiría abrir su propio bufete. Se licenciaría como militar y emprenderían una nueva vida juntos como matrimonio.

+++

Así lo planearon dos años antes, el Miércoles Santo de 1919, mientras regresaban de noche a casa de ella después de haber presenciado el Vía Crucis y oído el canto del Perdón en la iglesia de las Capuchinas. Planes que compartieron dos días más tarde con sus amigos Jorge Gilles y Enriqueta Puigcerver, los cuales acompañaron a Ernestina en tanto le veía desfilarse en la procesión del Santo Entierro, esta vez mandando él a los soldados del regimiento de la Princesa que escoltaban el Sepulcro.



Soldados haciendo la instrucción principios siglo XX. Colección Tivoli. AMA.

+++

Antes de apuntar las anotaciones del día que acababa, Pepet releó lo que había escrito en la libreta durante los días anteriores:

Miércoles, 3 de agosto de 1921

Un día más hemos aprovechado la carne de las acémilas muertas en los bombardeos para comer. No hay hambre, pero sí sed, mucha sed. Esta mañana se ha conseguido realizar la aguada, pero ha costado mucha sangre. Agua por sangre. El reparto posterior ha sido caótico debido a la impaciencia.

Han empezado a desertar algunos soldados, saliendo desarmados sin que sus oficiales se dieran cuenta, hasta que los vieron ya a más de un kilómetro de la posición. Un grupo de jinetes enemigos se acercaron a ellos y les dispararon a quemarropa. Esperemos que no vuelva a repetirse un caso tan vergonzoso.

Jueves, 4 de agosto de 1921

Esta mañana se ha sabido que el Estado Mayor había conseguido contactar por el heliógrafo con la posición de La Restinga, recién reconquistada por

los nuestros. «Estamos aquí; vamos a por vosotros», dijeron. El júbilo ha estallado entre todos nosotros. Nos hemos abrazado los unos a los otros como muchachos porque la anhelada columna de socorro ya está cerca. Pero la comunicación se cortó.

El cañoneo enemigo es metódico y certero. La Plazoleta de la Muerte está repleta de cadáveres.

La aguada de hoy ha costado más sangre y la pérdida de una de las carricubas.

A eso de las dos de la tarde ha vuelto a iluminarse el heliógrafo en el Atalayón, pero no ha llegado ningún mensaje desde esa posición hasta hace un rato, anocheciendo ya. Se dice que ha sido un telegrama cifrado del general Berenguer, ordenando al general Navarro que rinda nuestra posición. La noticia, ni confirmada ni desmentida, se está procurando que no llegue a la tropa para evitar su demoralización.

Viernes, 5 de agosto de 1921

El enemigo no bombardea desde la noche anterior. Parece que hay una tregua tácita, como si estuviera habiendo negociaciones fuera de Monte Arruit.

Se dice que el general Navarro ha decidido capitular, pero quiere garantías de que lo dictado por el general Berenguer (nuestra llegada hasta La Restinga salvos) se verificará sin traiciones por parte de la chusma.

Está siendo el día más caluroso desde que estamos aquí. A pesar de ello, el general Navarro ha decidido que no haya aguada, para evitar más bajas. La gente se aglomera alrededor de los depósitos de agua, se empujan, discuten...

La enfermería se ha convertido en un foco de gangrena. Los restos de los animales muertos se pudren al sol dentro de la posición. Para evitar el hedor ha sido preciso limpiar y trasladarlos fuera del recinto. A unos cuarenta metros se acumulan los restos, produciendo un hedor considerable aun en la distancia. Fuera del parapeto, en las zonas más peligrosas y batidas, no se han podido recuperar los cadáveres de los soldados allí caídos.

Esta mañana el capellán del Alcántara ha celebrado una misa de campaña. Ha absuelto los pecados de todos nosotros de manera generalizada porque es imposible que nos confiese individualmente. Viendo la Cruz detrás del capellán Campoy he recordado, no sé muy bien por qué, un poema que leí en Semana Santa de hace dos años, publicado en El Luchador de Alicante. Era una poesía de Manuel de la Revilla titulada A Cristo. Siempre he sido creyente y practicante, aunque no tanto como tú, querida Ernestina, y aún lo soy más ahora, que me veo rodeado de muerte por doquier y a diario, pero por alguna razón que no acabo de comprender memoricé aquel poema, que dice:

Al verte en una cruz escarnecido
y de agudas espinas coronado,
siento en mi pecho el ánimo turbado
y de hinojos, me postro conmovido.
Pero si advierto que en tu seno herido
del Sumo Ser la esencia se ha ocultado,

al verte a tanta altura colocado,
siento ya mi fervor desvanecido.
Por la santa verdad el generoso
espíritu exhalar en duro leño,
es en el hombre esfuerzo poderoso:
en el Supremo Ser, no es gran empeño.

Por eso, en tu Calvario doloroso,
Hombre, eres grande; Dios, eres pequeño.

Sábado, 6 de agosto de 1921

El teniente coronel Fernando Primo de Rivera ha muerto, víctima de la gangrena. Le han dado sepultura en el patio de intendencia, donde se ha cavado una fosa de unos 60 centímetros. Ha sido un acto muy emotivo.

Ha entrado un nuevo emisario para brindar la rendición, pero como no le ha inspirado confianza y no ha dado plenas garantías, el general Navarro le ha despedido con desprecio. Unas horas más tarde, ha enviado al teniente Nicolás Suárez Cantón para parlamentar con unos cabecillas enemigos que se acercaban ondeando una bandera blanca, pero nada más atravesar la Puerta del Arco ha recibido un tiro mortal. En seguida ha vuelto a retumbar el cañón enemigo.

Se ha dibujado la palabra ¡Socorro! con grandes letras y sirviéndose de polvo de cal en el techado de la casa de intendencia, para que la vean los aviadores que nos sobrevuelan, pero el pesimismo gana terreno en nuestro ánimo a pasos agigantados. Seguimos resistiendo, pero sabemos que ha llegado la hora de negociar la capitulación. Lo malo es la ausencia de embajadores moros fiables.

Domingo, 7 de agosto de 1921

El fuego del cañón enemigo ha seguido haciendo estragos no solo dentro del recinto, sino también en la casa que asegura la aguada, donde está destacada una sección.

Los harqueños han intensificado sus descargas de fusilería y han avanzado lo suficiente como para poder arrojar dentro del fuerte granadas de mano y dinamita, además de piedras lanzadas con hondas.

A las 7:30 ha habido una explosión en los barracones que ha producido muchas bajas, entre ellas la del general Navarro. La noticia ha corrido rauda por todos los rincones. El general ha salido de las dependencias bombardeadas acompañado de dos de sus ayudantes, el intérprete Alcaide y el cornetín de órdenes. Este ha muerto, uno de los ayudantes, Sánchez-Monje, tiene una pierna seccionada, el intérprete una mano. El más afortunado ha sido el otro ayudante, Sainz Gutiérrez, que aún así está herido en la cabeza, en la mano izquierda y en el tobillo derecho. El general está

herido en el muslo. Por suerte, como esta mañana el aeroplano ha tirado un saco terrero con algo de material sanitario, se ha podido amputar la pierna de Sánchez-Monje anestesiándole con cloroformo.

Aunque el sol ya había desaparecido y la oscuridad nocturna empezaba a apoderarse de Monte Arruit, Pepet aprovechó que aún veía con cierta claridad los renglones de la libreta, para escribir:

Lunes, 8 de agosto de 1921

A pesar de que el general Navarro había advertido en anteriores mensajes que el campamento está rodeado de chusma, esta mañana ha recibido un telegrama del alto comisario, general Berenguer, en el que le autoriza a tratar con el enemigo que nos asedia, aun a base de entrega de armamento.

El general Navarro ha decidido capitular y parlamentar, por lo que ha ordenado al comandante Villar, por su particular destino en la Policía Indígena, que vaya a negociar y descubra si los caudillos rifeños proponen una rendición real, pactada y leal, o si solo pretenden llevar a cabo una treta como la de la matanza de Dar Quebdani.

El comandante Villar ha salido por la tarde portando una bandera blanca y pronto se ha reunido a parlamentar con un grupo de harqueños. La primera exigencia que el general Navarro le ha encargado es que los jefes rifeños alejen a la chusma de los alrededores de Monte Arruit.

La noche se está echando encima. No se tienen noticias del comandante Villar. Apenas quedan tres o cuatro cargadores por soldado, de quince a veinte cartuchos, para los 1675 que aún resistimos. Además, hay 660 bajas, de las que 258 son muertos. La gangrena sigue haciendo estragos.

Pepet guardó la libreta y el lápiz. La noche estaba cerrada, pero sacó del bolsillo de su guerrera la foto de Ernestina. Apenas veía la imagen de su novia, pero se la acercó a los labios reseca y agrietados. Con la foto en la mano, se recostó en su posición del parapeto. La sed que sufría era horrible, ya no le quedaba ni orina propia que beber, pero el cansancio y el sueño llegaron en su rescate.

Martes, 9 de agosto de 1921

Amanece cuando un murmullo que ha crecido hasta convertirse en un griterío jubiloso despierta a Pepet. Corre a presentarse ante el teniente coronel Pérez Ortiz, quien le confirma lo que muchos hombres ya proclaman a grandes voces: el alto comisario, general Berenguer, ha alcanzado un acuerdo con el jefe de los rifeños rebeldes, Abd-el-Krim, un acuerdo que hace solo unos minutos ha sido ratificado aquí, en la Puerta del Arco, por el general Navarro y una representación de los caudillos harqueños.

No tardan mucho los defensores de Monte Arruit en entregar sus armas al enemigo, dejándolas en el centro del patio principal, y salir luego al exterior en orden, temerosos ante la posible reacción hostil de quienes les esperan fuera. Pero nada grave sucede y la columna enfila el camino a La Restinga, vigilada en los francos y a distancia por jinetes rifeños armados.

Sufren sed y fatiga, algunos heridos graves fallecen durante el trayecto, pero al fin alcanzan la salvación. Sus compañeros de La Restinga les reciben con alegría y varias carricubas repletas de agua.

Pepet embarca una semana después en el puerto de Melilla rumbo a Málaga. Goza de un mes de permiso, pero su aspiración es licenciarse del ejército para terminar sus estudios de Derecho cuanto antes y casarse con Ernestina. Desde Málaga otro barco le lleva a Alicante, donde arriba una mañana radiante, con el sol iluminando la ciudad como si de un paraíso terrenal se tratara. Y en verdad que lo es ante sus ojos. Como había enviado un telegrama avisando de su regreso, un grupo de amigos le reciben a pie de escalerilla, acompañando a Ernestina. Con ella también están su padre y sus hermanos.

Se licencia del ejército pocos meses después y obtiene el título de abogado al principio del año siguiente. La boda con Ernestina se celebrará después de Semana Santa.

Es esta una Semana Santa muy especial, que comienza con un Domingo de Ramos de palmas triunfales, tiempo primaveral y alegría desbordante en las calles alicantinas. Al día siguiente, Pepet compra en Castaños 55, en la imprenta de *El Periódico para todos*, aleluyas y santos de varios colores

para el día de Gloria, que entrega a Ernestina y distribuye entre sus amistades. También compra para su novia el drama y la novela de *Don Juan Tenorio*, por una peseta y cincuenta céntimos respectivamente, porque sabe que a Ernestina le gusta mucho la obra de Zorrilla.

El Viernes Santo, Pepet y Ernestina, elegantemente vestidos y cogidos de la mano, escuchan con fervorosa atención en la colegial de San Nicolás el sermón de las Siete Palabras, pronunciado por el vicario Campello, de vestimenta completamente negra. Este será el sacerdote que, en este mismo templo pero con vestidura blanca, les desposará una semana después.

El sábado Pepet y Ernestina van al Salón España para ver el debut de la compañía cómica-dramática que dirige el primer actor Enrique Pérez Martín, que representa en la función de la noche *El sexo débil* y *Calvo y compañía*. Van al teatro con sus amigos Jorge Gilles y Enriqueta Puigcerver, con quienes ríen recordando las escenas más graciosas de ambas comedias mientras pasean hacia la casa de Antonio Montoro, donde han quedado para tomar un pisco.

Al día siguiente, Domingo de Resurrección, Pepet y Ernestina marchan con estos mismos amigos a la casa que el padre de ella tiene en el campo, para celebrar la Pascua con la tradicional festeta de la mona.

En el día de la boda, la iglesia de San Nicolás se halla repleta de familiares y amigos de los novios. Mientras Pepet espera al pie del altar acompañado por Enriqueta, el órgano emprende la marcha nupcial al tiempo que avanzan por el pasillo central la novia y su padre. Don Agustín sonríe satisfecho, saludando con la mirada a diestro y siniestro. Ernestina va cogida de su brazo, caminando con paso lento, radiante como una diosa dentro de su maravilloso vestido blanco. Pepet la admira, emocionado, luchando para evitar que las lágrimas que empuñan sus ojos rebosen y corran mejillas abajo...

+++

Cuando despertó, Pepet tenía los labios hinchados y resquebrajados por la sed, los ojos húmedos y la foto de Ernestina cogida en su mano derecha.

Al reunirse con el teniente coronel de su regimiento, se enteró de que seguía sin tenerse noticias del comandante Villar y, lo que era aún más grave, se había acabado el agua. La poca y fangosa que quedaba en los depósitos había sido vaciada por soldados sedientos que no esperaron al reparto matutino.

Sobre las once de la mañana se tuvieron por fin noticias de Villar. Un harqueño entregó una nota suya en la que informaba de que una comisión de jefes de las cabilas se iba a acercar para parlamentar y rendir la posición.

Eran las doce y media cuando los cabecillas rifeños aparecieron en las inmediaciones. El general Navarro mandó a su oficial del Estado Mayor, capitán Sainz Gutiérrez, que saliera hasta la puerta principal para recibirlos, pero la comisión, compuesta por jefes de las cabilas más próximas y representantes de Abd-el-Krim, se negaron a entrar en el fuerte. No los convenció ni siquiera cuando les explicó que el general se hallaba herido.

Pepet vio desde su puesto en el parapeto cómo el capitán del Estado Mayor entró para informar al general, el cual marchó, apoyándose en un bastón y en el brazo de su ayudante, hasta el umbral de la Puerta del Arco. Allí, con la espalda cargada en la jamba derecha, negoció los términos de la capitulación: debían entregarse armas y municiones antes de que la columna fuese escoltada hasta el Atalayón.

Sentado en una silla que le llevó su ayudante, el general observó la operación de entrega de material, realizada por varias compañías del regimiento de San Fernando, entre las que estaba la capitaneada por Pepet: 1961 fusiles, 11000 cartuchos, 4 ametralladoras inutilizadas, 83 caballos y mulos. Cuatro rifeños contaron los fusiles.

Varios oficiales heridos rodearon al general para protegerle, pero un harqueño se acercó para proponerle:

—Aquí estar mucho candela, mucho mejor allí — le dijo, señalando la sombra de una casa próxima.

Mientras el general se desplazaba hacia aquella casa en compañía de un reducido grupo de oficiales, empezaron a ser sacadas del fuerte las primeras camillas con los heridos. Siguiendo el orden establecido por Navarro, a los heridos les seguirían a la cabeza de la columna los soldados de Ceriñola y San



El Luchador. 13 diciembre 1921. AMA

Fernando. Pero todo cambió de repente cuando los primeros españoles aún no habían llegado a la entrada del antiguo campamento de intendencia. Del poblado, aparentemente despejado, surgió una multitud de vociferantes e iracundos hombres y mujeres armados con cuchillos, hoces y espingardas. Era la temida chusma, compuesta por campesinos rifeños que sentían un profundo odio por los militares españoles, especialmente los jefes y oficiales. También desde los campamentos de la harca llegaron corriendo a pie o a caballo unos tres mil hombres armados, entre un bullicio ensordecedor. El general y los oficiales que le acompañaban trataron de regresar a la puerta del fuerte, pero se lo impidieron los jefes rifeños que les escoltaban. Los alejaron empujándoles brutalmente y haciéndoles prisioneros.

Los rifeños entraron en el fuerte en tropel, sin dárles tiempo a los españoles a rearmarse. Profiriendo gritos feroces, dispararon o apuñalaron a cuantos españoles encontraron a su paso. A los heridos los masacraron en las camillas.

Se produjo la desbandada de los soldados. Algunos se quedaron en el interior del recinto para defenderse como pudieron, pero la mayoría saltaron el parapeto y trataron de huir campo a través. Casi todos los que huyeron fueron muertos alrededor de Monte Arruit por los jinetes rifeños. Todos los que se

quedaron dentro, como el capitán José Hernández Mira, cayeron tiroteados o acuchillados. Cientos de cadáveres de militares españoles quedaron sobre aquella tierra cuando finalizó la matanza.

Noticia aparecida en El Luchador el 22 de agosto de 1921

*Los alicantinos en África
José Hernández Mira*

Las alarmantes noticias que a raíz de la pérdida de Monte Arruit comenzaron a circular sobre la suerte que hubiera podido haber al distinguido oficial cuyo nombre encabeza estas líneas, han tenido, por desgracia, una dolorosa confirmación.

Sus íntimos amigos los Sres. Mora expidieron diversos telegramas al general Berenguer y al coronel Salcedo que manda el regimiento de San Fernando, al que pertenecía el malogrado capitán, recibiendo los siguientes despachos:

*«Alto Comisario a Agustín Mora.
Según informe fidedigno parece fue muerto en Monte Arruit capitán José Hernández Mira».
«Coronel de San Fernando a Agustín Mora.
Sentimiento comunicarle informes capitán Hernández Mira murió herido bala Arruit.- Salcedo.»*



Cocina de Semana Santa

María José San Román
 Chef Restaurante Monastrell - Alicante

La cocina de Semana santa en nuestro país no puede separarse de la propia de la Cuaresma, a la cual en realidad pertenece, excepto algunos preparados que culminan estas dos celebraciones cristianas con platos de carnes, cordero muy en especial, en el domingo de Resurrección. La Cuaresma durante siglos se ha representado con una figura de mujer anciana con siete pies a la que, en algunos lugares, al inicio de cada una de las seis semanas hasta completar el cuadragésimo día más una de Semana Santa, se le cortaba uno de sus pies.

Las normas de ayunos y abstinencias imponían a todos los feligreses duras restricciones en la dieta diaria en numerosos días del año, aún más extremadas durante los días de la Cuaresma en los que, hasta hace un poco más de cien años, no se podía servir ni comer carne. Hay que tener en cuenta también que la mayor parte del territorio europeo, que era cristiano en su mayoría, no tiene costa. Por tanto, el único pescado que se podía comer, cuando estaba permitido, fuera de las costas y de las temporadas de pesca, era salado, ahumado, fermentado, encurtido en vinagre o seco sin más al aire congelado de los mares del Norte o de Noruega, como el "stock fish" de los países nórdicos, a veces bacalao de calidad, pero también abadejos, marrajos y otros pescados no tan indicados para el salazón o con más que dudoso tratamiento de conservación que no ofrecían en realidad una variedad gustosa al paladar. Si se suma a esto el que desde los inicios de la Edad Media el pescado no era un alimento

muy apreciado más que en las clases populares que habitaban en las costas y riberas, la prohibición de comer carne durante la Cuaresma y hasta el final de la Semana Santa se hacía muy cuesta arriba para gran parte de los feligreses. Además había días en los que ni tan siquiera se podía comer pescado, solamente vegetales y, sólo a veces, huevos y productos lácteos, todos ellos en pequeñas cantidades, las mínimas para atender al sustento del cuerpo y sin ser tan cuantiosas que generaran en el ayunante deseos pecaminosos. Los buenos cristianos debían estar vigilantes, cumplir la vigilia, para que el exceso de energía del cuerpo alimentado en demasía les llevara a sentir tentaciones imposibles de dominar. Dentro de los lácteos entraban, pues, la leche, los productos lácteos –mantequilla, quesos, leche y nata frescas o fermentadas– y los huevos de cualquier especie aviar.

La realidad en las épocas con limitaciones alimentarias para los habitantes cristianos de nuestro continente era muy dura. Los días con restricciones a lo largo del año, y la Cuaresma con su Semana Santa en particular, eran de monotonía y aburrimiento terribles, que era lo que se perseguía, que los placeres de la carne no invadieran el ánimo del ayunante. Hay que recordar, lo que hoy resulta llamativo, que lo que se llamaba abstinencia afectaba a la ingesta de carne animal, pero también al ayuntamiento de la esposa y el esposo o de la mujer y el hombre, que tendrían que abstenerse en las fechas indicadas de toda relación amorosa carnal.



Estas restricciones regían unas normas sumamente complicadas, distintas según los países y diferentes dentro de un mismo país para las personas con bulas o sin ellas, bulas de muy distinta naturaleza pensadas para menores, enfermos, militares en campaña, personas pudientes y piadosas que ganaran las bulas por asistencia a meditaciones y actos bien píos, bien de generosidad pecuniaria con la Iglesia, o por viajes a santos lugares y otras situaciones a las que muchos cristianos podían acogerse.

Había días en los que se podía “promiscuar” que, pese a lo mal que nos suene hoy en día, sólo quería decir que se podía comer carne y pescado en la misma comida o, a veces, con un espacio de tiempo mínimo de 2 horas.

Se podía beber agua, todas las bebidas de origen vegetal, como vino, cerveza, destilados, te y café, incluso chocolate elaborado con agua, como aprendieron a hacerlo los colonos españoles en la Nueva España, sin quebrantar el ayuno, pero no se podía considerar bebida admitida la leche o el caldo, por lo que estaba prohibido tomarlos fuera de las colaciones. No hay que olvidar que la cerveza se elaboró en monasterios de monjes y conventos de monjas hasta bien entrado el Renacimiento, pues era una forma muy eficaz de evitar las enfermedades infecciosas tan comunes en la Edad Media, en especial las diversas pestes que asolaron el continente, puesto que para hacer la cerveza el agua se hierva primero, con lo que se eliminan todos los gérmenes patógenos. Como se puede deducir, todas estas bebidas se podían incluir en las cazuelas y los guisos del día.

Comidas en Cuaresma y Semana Santa

En principio no debían existir más que dos comidas al día: La colación, la ingesta de alimento principal del día, que casi siempre era la cena, se tomaba por la noche, sin carne ni caldo de carne, sin pez ni caldo de pez, ni huevos ni lacticios, sólo con vegetales, frutas y dulces vegetales, y el desayuno, que se tomaba por la mañana, con café, chocolate o te sin leche y un poco de pan, pero sin productos lácteos, como mantequilla. Como ya se ha dicho, el chocolate a la española se hacía siempre con agua y sólo se servía con un vaso de leche fría cuando era día con permiso de lactinios. Este esquema alimentario diario no era muy rígido, pues la colación podía trasladarse a las primeras horas de la mañana y el desayuno, también llamado comida en este caso, a las 4 o 5 de la tarde.

A principios del siglo XX ya no se consideraba como “carne el caldo que es de carne, ni pez el caldo que es de pez”, por lo que se podía comer una sopa con caldo de carne y un pescado en un segundo plato, sin romper el precepto de “promiscuación” (comer carne y pescado en una misma comida) y, en el fondo, se podía tomar un caldo sustancioso a cualquier hora de cualquier día, siempre que no contuviera la propia carne o el pescado (Domènech, Ignasi, “Ayunos y abstinencias”. Facsímil del original de 1905. Barcelona. Alta Fulla. 1982).

De todos modos estas normas estrictas se aflojaron con la entrada del siglo XX y había una serie de reglas que permitían variar las comidas si se tenía un poco de imaginación. Además, el

número de días de ayuno o de ayuno y abstinencia a partir de los inicios de este siglo disminuyeron de forma drástica. De ser más de 200 días los que en el año prescribían limitaciones alimentarias a los buenos cristianos practicantes, han pasado a ser unos pocos, casi concentrados en los días de Cuaresma y Semana Santa. La mejora en la pesca y en la conservación de los pescados mediante frigoríficos han permitido a los cristianos respetar las vigilias con abstinencias a base de gambas de Denia, lubina, merluza, atún o caviar fresco, sin pensar con sal, como fue el caviar que se consumía en el siglo XVII entre la población morisca española, lo que no se puede considerar una mortificación del cuerpo muy severa, más bien todo lo contrario porque, además, no hay duda que la cantidad ingerida por el ayunante actual sobrepasará con mucho lo recomendado para una vigilia estricta.

Situaciones curiosas en vigilia y abstinencia

Es llamativo que para que la bebida ingerida fuera de las colaciones, sobre todo si contenía alcohol, no sentaran mal, no se subieran a la cabeza, como un vaso de vino, y el ayunante perdiera en algún momento su sentido de cristiano mortificado por el ayuno, se consideraba que no quebraba la norma de la vigilia comer un pequeño bocadillo fuera del desayuno y la colación admitidos del día. Pero sí la quebraba tomarse un pincho o un bocado por capricho, fuera del horario de las comidas y sin la justificación de servir de acompañamiento de una bebida.

Esto da idea de que, en el fondo, se podía soslayar con un poco de gracia y mucho de picardía la parquedad de las comidas de ayuno y abstinencias de la Cuaresma y la Semana Santa.

Por otro lado, el chocolate fue sólo una bebida como había sido aquella que se les preparaba a los nobles indígenas de América, según el relato de Bernal Díez del Castillo (Díaz del Castillo, Bernal. “Historia verdadera de la conquista de la Nueva España”, Barcelona, RED ediciones, 2019) hasta que el chocolatero holandés Van Houten inventó el modo de separar mediante una prensa de su diseño el producto de los granos de cacao en lo que hoy se conocen como sólido y manteca o grasa del cacao, lo que permitió la elaboración de la pastilla de chocolate y del cacao en polvo. Esta bebida de chocolate caliente fue considerada por

algunos teóricos de la Iglesia en el siglo XVIII como no apta para días de abstinencia y vigilia, pese a ser vegetal. Aducían que este producto americano, aún preparado con agua pero bien caliente, producía en el cuerpo tras tomarlo unas energías tan poderosas y vivificantes que les resultaría imposible a los ayunantes conservar la serenidad necesaria del buen cristiano en los días de obligado cumplimiento. Tras muchos debates se decidió que el chocolate era evidentemente vegetal y que se podía ingerir en la dieta de vigilias y abstinencias cristianas, como cuenta con mucha gracia Ignasi Domènech en el libro citado más arriba.

Cocina actual de Semana Santa

La cocina para la Semana Santa de nuestros días no se parece mucho a la descrita más arriba, porque sí bien ha heredado la vigilia, aunque bastante laxa, durante todo el periodo y la abstinencia, sobre todo de jueves, viernes y sábado santos, para culminar en el cordero pascual del domingo de Resurrección, en realidad no es tan estricta como fue la de nuestros antepasados.

En el resto de países europeos, en especial los más meridionales, la gran celebración de estas fechas no es tanto la Semana Santa, en la que se produjo el martirio y muerte de Jesús, si no la de la Pascua de Resurrección o Pascua Florida, que comienza en el domingo de Resurrección. De ésta celebración son típicos los huevos duros pintados y adornados de colores y, más tarde, los huevos de chocolate envueltos en papeles de colores llamativos.

En la cocina tradicional de estos países aparecen en Pascua los huevos y los productos lácteos en cantidad, acabada la prohibición de los lacticios, en preparados con las verduras de la época. Ejemplo de ello son la torta pascualina, de Pascua, de Génova, y la torta de hojaldre de acelgas y queso con mantequilla de la parte de Alsacia hoy francesa, que se asoma a las orillas occidentales del Rin. La primera es una torta de varias capas muy finas de masa de trigo con aceite que encierra un relleno de refrito de cebolla y acelgas con alcachofas tiernas estofadas y acompañadas de queso en rebanadas y huevos batidos, que se cuajan en el horno en flan dentro de la masa. La segunda es una torta de masa de hojaldre en el que se introduce un relleno de lo verde de las hojas de las acelgas salteadas en mantequilla, sin hervir en agua, acompañadas de huevos duros en cuar-

tos y algo de queso rallado o en rebanadas finas. En nuestro país hay excepciones, como el hornazo de Salamanca, propio del lunes de aguas, el que inicia la semana siguiente a la de Pascua de Resurrección, que está cargado de carnes de cerdo y, como no, contiene en su relleno huevo duro, al menos hasta hace poco.

La cocina de Semana Santa en nuestro país es tan particular como lo son las del resto de países de nuestro entorno. En teoría no se puede incluir carne en las comidas de los cuatro grandes días de celebración, de miércoles a sábado santos. Por ello abundan los potajes de legumbres, como garbanzos, lentejas y alubias acompañados de las verduras de la temporada, desde habas a espinacas, berzas o acelgas y algún pescado, salado por lo general y, a veces, huevos. En ocasiones se les añaden unos fritos elaborados con pan desmenuzado, leche y un poco de huevo en una masa ligera que se fríe a cucharadas en aceite bien caliente. Semejantes al relleno del cocido madrileño, que se forma como croquetas pequeñas antes de freír, se introducen ya fritos en el caldo del potaje, para que engorden al absorber los jugos perfumados del guiso y se conviertan en un bocado suave y jugoso. Esta es la razón de que la cantidad de huevo sea la mínima necesaria para que no se desbaraten en el aceite. Son de herencia sefardí y se llaman en Castilla pellas y pilotes en la Comunidad Valenciana. Ahora en ocasiones incluyen carnes, pero en la Semana Santa cristiana o en los días de abstinencia de los sefardíes, no. Estos pucheros son, por añadidura, estupendos en estos últimos días de frío. No a todos se les añade ni tan siquiera pescado, como bacalao, ni lactiginios, como huevos duros o batidos en el caldo hirviente o lácteos. También en Francia, donde gustan más de las legumbres secas, no caldosas, es tradicional de estas fechas un plato de alubias ya hervidas en agua con un poco de bacalao y que, escurridas del resto de caldo, se terminan en fuente de horno con salsa de tomate y nata para terminar cubiertas con pan rallado frito en aceite y gratinadas en el horno.

Hay que recordar, hablando de los postres, que las antiguas torrijas, el postre mayor de la Semana Santa peninsular, consistían en lonchas de pan empapado en vino con azúcar, frito en aceite y endulzado con miel, para respetar la prohibición de comer lactiginios. Con la relajación de las costumbres alimentarias en estas fechas han llegado las torrijas empapadas en leche, envueltas en

huevo y fritas en aceite, para acabar en un almíbar de miel o azúcar y agua o vino. En la repostería de los últimos años, se empapan incluso en un batido de huevos con leche antes de freírlas y de añadirles el almíbar de miel o azúcar, para convertirse casi en un flan frito de gran delicadeza. Los hornazos de Pascua de Resurrección, en nuestro país son, en general, dulces—se hacen en Andalucía, Castilla-la Mancha y otros lugares—. Son piezas de masa, en general pequeñas, que siempre tienen huevo, lo mismo crudo que cocido.

Entre los postres para los días de abstinencia de todo lo animal, además de lactiginios, que incluye el libro de Ignasi Domènech, “Ayunos y abstinencias” ya citado hay uno elaborado con rodajas de pan untado en aceite, que tapizan el interior de un molde de la forma que se quiera, que luego se rellena de una compota de manzana a la española, es decir, muy seca, perfumada con miel, canela y piel de limón, y rematada con más pan untado en la parte exterior con más aceite. En el horno se convertirá en un molde maravilloso de manzana que casa a la perfección con el aceite, de oliva virgen y extra, por supuesto, sin quebrar la norma de no comer lactiginios (Tovar, Rosa, Fuller, Monique. “Tres mil años de cocina española”. Madrid, Espasa Calpe. 2006).

El arroz, uno de los productos estrella de la costa mediterránea peninsular, se presta de maravilla para los platos que en Semana Santa se pueden preparar con respeto a las normas que rigen la alimentación de estos días. Se debe respetar la “norma” de no olvidar la cabeza entera de ajo y el azafrán en estos preparados de arroz, como tampoco el aceite de olivar virgen extra.

Si se tiene en cuenta que a principios del siglo XIX se admitía en estos días la ingesta de caldo de carne, sin la carne, por supuesto, el abanico de posibilidades se amplía una enormidad en cazuelas y pucheros de arroz de los muchos que con ingredientes vegetales se cocinan en la Comunidad Valenciana, clásicos o modernizados.

Los arroces de bacalao y de otros pescados con verduras del inicio de la primavera, los que se hacen en cazuela de barro en Alicante con sólo un poco de caldo de carne, garbanzos y pasas, hace decenios las de Denia, hoy de otras localidades cercanas. Aquellos que sólo llevan verduras en abundancia con las legumbres clásicas que acompañan al arroz, garrotones, alubias y garbanzos.

BACALAO AL PIL PIL CON QUESO, PICUAL, SALVIA Y UVAS



Para 4 personas:

4 lomos de bacalao de 200 g cada uno
2 g de zumaque
20 uvas blancas
200 ml agua

Cocer las uvas con el agua en una cazuela tapada durante 5 minutos. Dejar enfriar, pelar, abrir por la mitad y quitar las pepitas.

Para el pil pil:

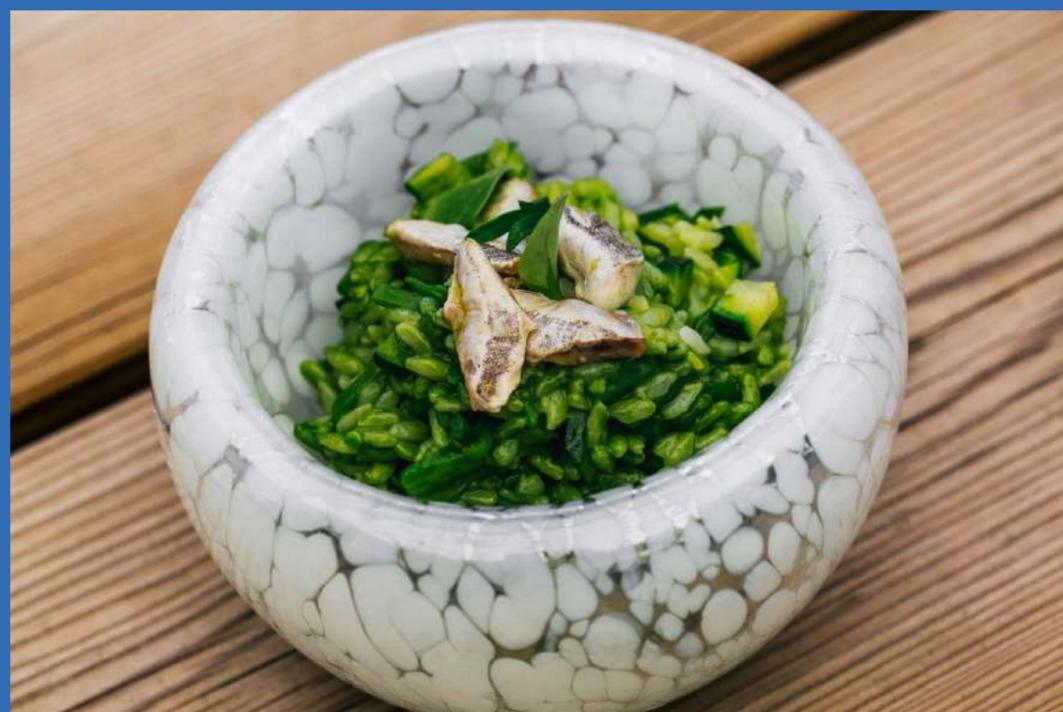
125 g de queso gruyere
250 ml de agua
250 ml de AOVE picual
2 g de salvia

Calentar el agua con el gruyere troceado, removiendo muy a menudo. Al llegar a 80° apartar del fuego y dejar reposar. Colar y guardar el líquido. Utilizaremos la parte sólida para otros usos. Triturar la salvia con el agua de gruyere y añadir poco a poco el AOVE. Mantener templado.

Acabado:

Cocer el bacalao a 55° 8 minutos. Colocarlo en la base del plato. Repartir las uvas alrededor. Cubrir con el pil pil y espolvorear con el zumaque.

ARROZ CON PLANCTON, VAINAS Y COCOCHAS DE MERLUZA



Ingredientes:

Arroz carnaroli envejecido - 320 g
Fumet blanco- 800 ml
Aove- 80 ml
Calabacín- 40 g
Judia plana- 40 g
Espárragos- 40 g
Plancton marino- 6 g
Cocochas de merluza- 200 g
Sal fina- 12 g
Fumet blanco
500 g espinas de rape y merluza
10 g alga kombu
2 l agua

Elaboración:

Remojar el kombu 30 min. poner en una olla con las espinas bien lavadas y el agua. cuando rompa a hervir quitar las impurezas y cocer a fuego lento 2 horas. colar.
Confitar las cocochas en la mitad del aceite.
Disolver el plancton en agua.
Escaldar las verduras en agua salada, y enfriar con agua y hielo.
Calentar el caldo y la otra mitad del aceite en una olla expres. al hervir añadir el arroz y la sal, tapar y cocer 12 min.
Enfriar la olla bajo el grifo para parar la coccion. añadir al arroz las verduras y el aceite de la cocochas. mantecar con el plancton disuelto. emplatar colocando las cocochas encima.

ARROZ CON NARANJA



Ingredientes:

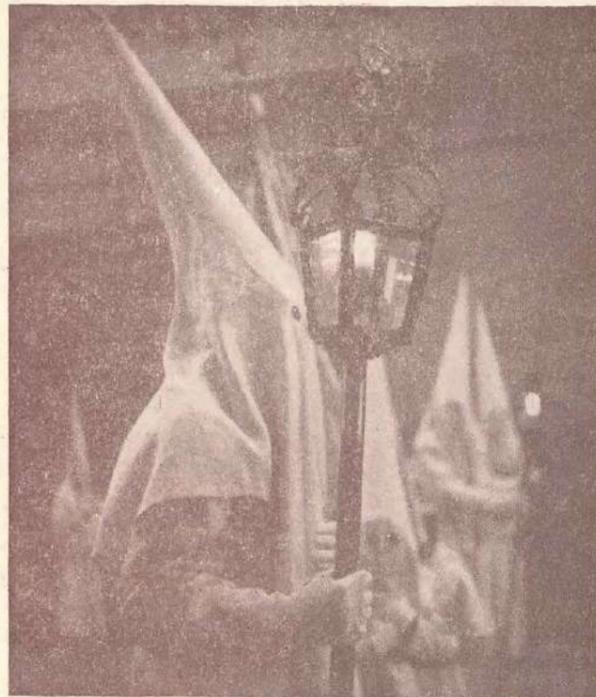
170 ml Zumo de naranja
180 ml Agua
100 g Arroz Senia
80 g Confitura de naranja
40 ml Aove arbequina
2 g Canela en rama
5 g Arroz moreno
1 naranja
1 pomelo
1 piel limón en almíbar

Elaboración:

En una olla exprés, calentar el zumo y el agua con la canela hasta llegar a ebullición. Verter el arroz, tapar y cuando empiece a salir vapor de la válvula, bajar el fuego al mínimo y cocer 14 minutos. trascurrido este tiempo, apartar del fuego y reposar 5 minutos mas. Abrir la tapa y enfriar el arroz extendiéndolo sobre una bandeja.
Añadir la confitura y cuando esté totalmente frio el aceite poco a poco.

Emplatar, espolvorear con el azúcar y quemar con un soplete. por ultimo, pelar en vivo la naranja y el pomelo, cortar en mirepoix y añadir de toping junto a la piel confitada de limón.

SEMANA SANTA ALICANTINA



**REVISTA OFICIAL
DE LA JUNTA LOCAL
DE HERMANDADES**

EDITADA POR
PUBLICIDAD ESPAÑA



PESETAS

Las revistas antiguas de la Semana Santa de Alicante 1943-1959 “Pasión” nunca fue la Revista Oficial

Felipe Sanchís Berná

Doctor por la Universidad de Alicante

En la Revista Oficial de la Semana Santa del año 2017, publiqué una aproximación a un estudio de las revistas y diferentes publicaciones que se habían realizado en el mundo de la Semana Santa desde el año 1943 hasta el mismo 2017. Fue una primera aproximación de una actividad de nuestra Semana Santa poco estudiada y, me atrevo a decir, poco valorada. Todas estas publicaciones son en realidad una fuente de conocimiento y de documentación muy valiosa de la historia de nuestra ciudad. Este tema requería de una mayor profundización. Durante varios años he ido buscando en las diversas bibliotecas y archivos de la ciudad y preguntando a diferentes coleccionistas particulares sobre la existencia de más ejemplares de revistas de Semana Santa. En esta ocasión me he centrado en un periodo muy

concreto: 1943 y 1959. Hasta 1943 no tenemos constancia de ninguna publicación de Semana Santa. Y, después del año 1959 no se tiene constancia de otra revista hasta el año 1990 en que la Hermandad de la Flagelación retomó su publicación. Se trata de un periodo perfectamente acotado para estudiar esta actividad.

He llegado a contabilizar un número de treinta y tres revistas publicadas en estos dieciséis años. No descarto la existencia de alguna publicación más que no haya podido localizar o de la que, simplemente, no se conserve ningún ejemplar. No obstante, el haber reunido estas treinta y tres revistas, aunque no ha sido tarea fácil, me permite elaborar un estudio mucho más meticuloso y elaborar una serie de conclusiones que a continuación desgranaré. He reproducido las por-

tadas escaneadas de todas las revistas y he publicado los datos más significativos en tres tablas cronológicas.

En el subtítulo del artículo afirmo con claridad que la revista “Pasión” nunca fue la revista oficial. Me atrevo a lanzar esta afirmación después de haber localizado todas las revistas. La investigación científica debe estar viva y se debe seguir trabajando seriamente en los temas que nos atañen. Antes de proseguir con el desarrollo del artículo quiero insistir en esta idea. En un momento dado, el estado de la cuestión de un determinado tema puede estar cerrado con unas determinadas conclusiones válidas en ese momento. Pero, transcurrido el tiempo y con nuevas investigaciones, aquellas primeras conclusiones válidas en principio dejan de tener vigencia y se llega

a nuevas conclusiones. Con el tema de las revistas de la Semana Santa de Alicante ha ocurrido que gran parte de todos estos ejemplares eran prácticamente desconocidos hasta ahora. En el Archivo Municipal de Alicante se conservan un importante número de revistas. Pero, faltaban muchos otros ejemplares que he podido localizar en las colecciones particulares de Joaquín Abegón Vellerino y Alfredo Llopis Verdú que me han permitido el acceso a los mismos. Agradezco desde estas líneas su generosa contribución a la realización de este estudio en beneficio de la Semana Santa de Alicante. Así mismo, quisiera que este artículo sirviera de llamamiento para que aquellos coleccionistas particulares que puedan conservar algún ejemplar no recogido en este artículo puedan cederlos para continuar el presente trabajo de investigación.

Entremos en materia. Desde el punto de vista de las personas o entidades que promueven la publicación de las revistas he clasificado en tres grupos las revistas estudiadas en este periodo:

- La revista "Pasión"
- Las revistas de las hermandades
- La revista oficial

Rasgos Comunes

Las treinta y tres revistas estudiadas presentan los siguientes rasgos comunes:

- Están publicadas en una franja temporal de dieciséis años: desde el año 1943 hasta 1959, durante los meses de marzo o abril.
- Tapa blanda coloreada a un solo color y con una fotografía en blanco y negro como motivo central.
- Tamaño grande que oscila de alto entre 27,5 y 32 centímetros de alto y 21 y 22 de ancho.
- Fotografías en blanco y negro, la mayoría de ellas son obra de Francisco Sánchez.

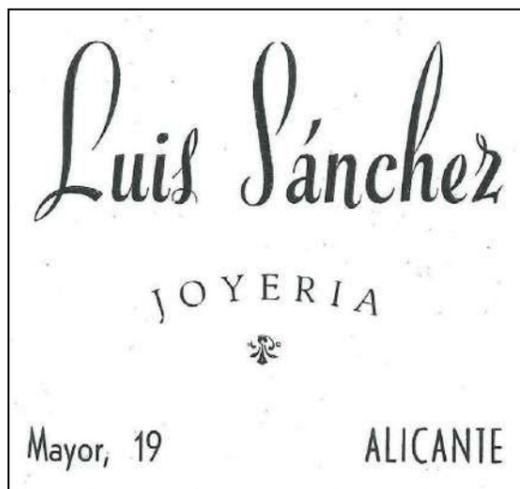


Fotografía de Luis Sánchez en una entrevista a sí mismo en "Pasión" del año 1948.

- Guión de todas las procesiones de la Semana Santa de Alicante, aunque sean revistas publicadas por Hermandades.
- Presencia de publicidad para sufragar los gastos de la publicación.
- Artículos, poesías, reflexiones cristianas.
- Textos protocolarios como saludas.

La revista "Pasión"

Es la revista que publica un comerciante de la calle Mayor de Alicante: Luis Sánchez Esteve. Se conservan once números de esta publicación. Esta publicación responde a los criterios particulares de su director, Luis Sánchez. En ningún número de la revista de ningún año aparece la expresión "Revista Oficial" ni tampoco se menciona en ella a la Junta Mayor de Hermandades o el Ayuntamiento de Alicante como patrocinador o editor. Podemos decir que es una publicación independiente. De Sánchez Esteve sabemos que fue joyero y que se anunciaba en su propia revista. En el Archivo Municipal se conserva el permiso de obras de su joyería en el año 1940 y el permiso de ampliación de la misma en el año 1945. Perteneció a la Junta Mayor al menos en el año 1946, año en el que aparece su nombre en un acta de dicha entidad. Colaboró con artículos en otras revistas como la Oficial o Via Crucis. En el año 1951



Anuncio de la joyería de Luis Sánchez publicado en "Pasión" del año 1948.

Sánchez Esteve se involucra en la refundación de la Hermandad de la Flagelación comprando el cargo de Mayordomo. ¿Qué hizo con su revista Pasión en esos años? Tras ocho años publicando su revista de forma independiente, en

1951, 1952 y 1954 siguió publicando los números 9, 10 y 11 pero como "Guión Oficial de la Hermandad de la Santa Flagelación". Por todos estos motivos podemos afirmar que "Pasión" nunca fue la Revista Oficial de la Semana Santa de la ciudad de Alicante.



Los últimos tres números localizados de "Pasión" (1951, 1952 y 1954) se subtitula como la Revista Oficial pero de la Hermandad de la Flagelación



Portada de la primera revista oficial "Semana Santa alicantina" en su primera etapa (1945-1959) y noticia sobre su publicación en el Diario Información del domingo 25 de marzo de 1945



Portada de la primera revista oficial "Semana Santa Alicantina" en su segunda etapa (1998-2018) y noticia sobre su publicación en el Diario Información del martes 31 de marzo de 1998



Las revistas de las hermandades

Evidentemente, son las revistas que editan las hermandades de la Semana Santa de la ciudad. De este periodo han llegado dos publicaciones: "Via Crucis", la revista de la Hermandad del Cristo del Mar, Ntra. Sra. de los Dolores y San Juan de la Palma y "Gólgota", la revista de la Muy Ilustre y Santa Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora de la Esperanza. De "Via Crucis" se conservan nueve números y de "Gólgota", tres. Las revistas de las cofradías concretas, también ofrecían la información relativa a todas las procesiones realizadas por todas las cofradías de la ciudad durante la Semana Santa.

La revista oficial

Durante el periodo estudiado (1943-1959), y de forma paralela a la publicación de la revista independiente "Pasión" y a las revistas de las cofradías, se publica la revista oficial de la Semana Santa de Alicante. Por revista oficial entendemos que son todas aquellas revistas que han sido publicadas por la Junta Mayor de Hermandades de Alicante o por ambas entidades a la vez.

El 7 de marzo de 1944 se constituyó oficialmente la "Junta Local de Hermandades" a propuesta del Ayuntamiento de Alicante. En marzo del año siguiente, dicha entidad presentó la primera publicación oficial de la Semana Santa de la ciudad de Alicante

bajo el título de "Semana Santa Alicantina, Revista Oficial de la Junta Local de Hermandades". Tras ese primer número se publicaron nueve números más. Diez revistas en total. No aparecieron todas las revistas en años correlativos y hubo alguna variación en el nombre pero todas tienen en común que fueron publicadas por la Junta Mayor y/o por el Ayuntamiento. Los títulos con los que se han publicado son "Semana Santa alicantina" (1945), "Semana Santa Alicantina" (siete números) y "Santa Faz" (dos años). El patrocinio del Ayuntamiento tuvo como consecuencia que la publicidad desapareciera de la revista durante los últimos cuatro números (1956-1959). Todos los detalles aparecen

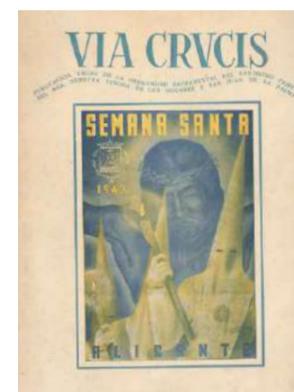
en la tabla publicada en el artículo.

La historia de la revista oficial tuvo como primera etapa los años comprendidos entre 1945 y 1959. A partir de 1960 desapareció la revista oficial y apareció el programa de mano que era toda una novedad y era más económica para su publicación. Pasó la crisis de la Semana Santa y llegó su momento de recuperación en los años noventa. La revista se recuperó en el año 1998 siendo alcalde Luis Díaz Alperi, Concejal de Fiestas José Luis Pamblanco y presidente de la Junta Mayor Ramón Campos. La comisión de aquella primera revista en su segunda etapa decidió recuperar también el nombre que tuvo en la primera etapa: "Semana Santa Alicantina".

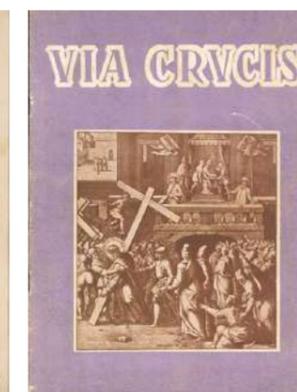
LA REVISTA "PASIÓN"							
	Título y subtítulo	Numeración	Año	Número de páginas de contenido	Número de páginas de Publicidad	Número total de Páginas	Director
1	PASIÓN Revista-Guión de la Semana Santa alicantina	Año I, nº 1	1943 (abril)	19	17	36	Luis Sánchez Esteve
2	PASIÓN Revista-Guión de la Semana Santa alicantina	Año II, nº 2	1944 (marzo)	17	19	36	Luis Sánchez Esteve
3	PASIÓN Revista-Guión de la Semana Santa de Alicante	Año III, nº 3	1945 (marzo)	16	8	24	Luis Sánchez Esteve
4	PASIÓN Revista-Guión de la Semana Santa de Alicante	Año IV, nº 4	1946 (marzo)	14	8	22	Luis Sánchez Esteve
5	PASIÓN Revista-Guión de la Semana Santa de Alicante	Año V, nº 5	1947 (marzo)	20	10	30	Luis Sánchez Esteve
6	PASIÓN Revista-Guión de la Semana Santa de Alicante	Año VI, nº 6	1948 (marzo)	18	12	30	Luis Sánchez Esteve
7	PASIÓN Guión de la Semana Santa alicantina	Año VII, nº 7	1949 (abril)	12	8	20	Luis Sánchez Esteve
8	PASIÓN Guión de la Semana Santa alicantina	Año VIII, nº 8	1950 (abril)	14	10	24	Luis Sánchez Esteve
9	PASIÓN Órgano Oficial de la Penitencial Hermandad de la Santa Flagelación y Guión de la Semana Santa alicantina	Año IX, nº 9	1951 (marzo)	13	7	20	Luis Sánchez Esteve
10	PASIÓN Órgano Oficial de la Penitencial Hermandad de la Santa Flagelación de Jesús	Año X, nº 10	1952 (marzo)	10	6	16	Luis Sánchez Esteve
11	PASIÓN Guión Oficial de la Hermandad de la Santa Flagelación	Año XI, nº 11	1954 (marzo)	9	7	16	Luis Sánchez Esteve



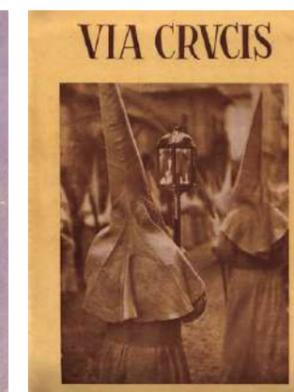
LAS REVISTAS DE LAS HERMANDADES							
	Título y subtítulo	Numeración	Año	Número de páginas de contenido	Número de páginas de Publicidad	Número total de Páginas	Hermandad
1	VIA CRUCIS Publicación Anual de la Hermandad	s/n	1943 (abril)	25	11	36	Cristo del Mar
2	VIA CRUCIS Publicación Anual de la Hermandad	Año II, nº 2	1944 (abril)	21	3	24	Cristo del Mar
3	VIA CRUCIS Publicación Anual de la Hermandad	Año III, nº 3	1945 (marzo)	21	3	24	Cristo del Mar
4	VIA CRUCIS Publicación Anual de la Hermandad	Año IV, nº 4	1946 (abril)	22	10	32	Cristo del Mar
5	VIA CRUCIS Publicación Anual de la Hermandad	Año V, nº 5	1947 (marzo)	24	4	28	Cristo del Mar
6	VIA CRUCIS Publicación Anual de la Hermandad	Año VI, nº 9	1948 (marzo)	28	4	32	Cristo del Mar
7	VIA CRUCIS Publicación Anual de las Hermandades	Año VII, nº 10	1950 (marzo)	24	8	32	Cristo del Mar
8	VIA CRUCIS Publicación Anual de las Hermandades	Año VIII, nº 11	1951 (marzo)	24	8	32	Cristo del Mar
9	VIA CRUCIS Publicación Anual de las Hermandades	Año IX, nº 12	1952 (abril)	24	8	32	Cristo del Mar
10	GÓLGOTA Revista-Guión de la Semana Santa Alicantina	Año I, nº 1	1946 (abril)	34	20	54	Gran Poder
11	GÓLGOTA Revista-Guión de la Semana Santa Alicantina	Año II, nº 2	1947 (marzo)	39	21	60	Gran Poder
12	GÓLGOTA Folleto-Guión de la Semana Santa Alicantina	Año III, nº 3	1948 (marzo)	28	18	46	Gran Poder



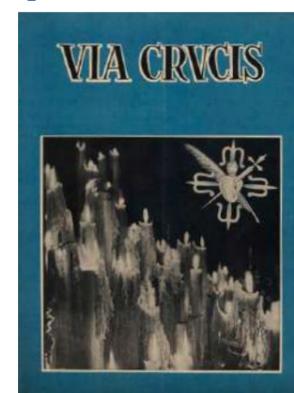
1



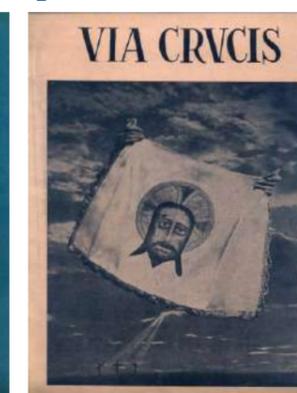
2



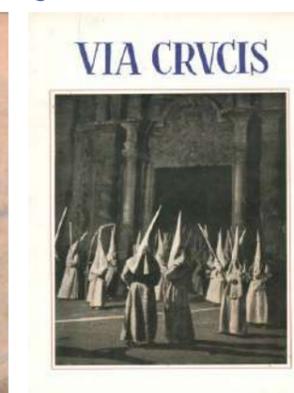
3



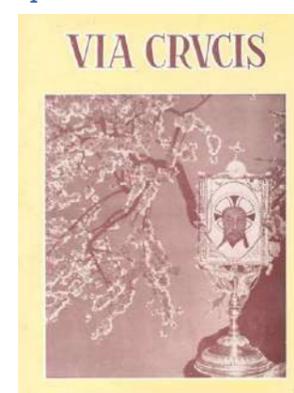
4



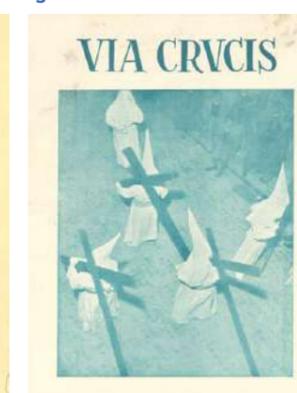
5



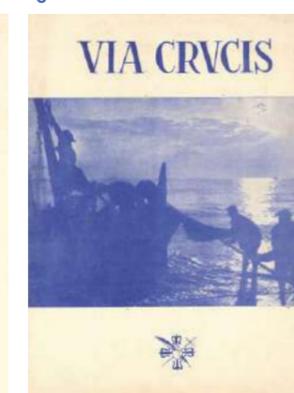
6



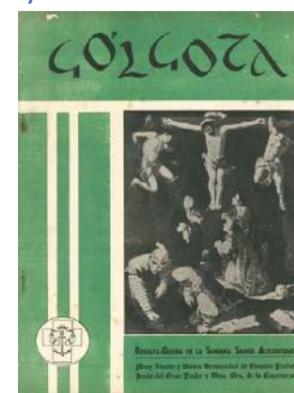
7



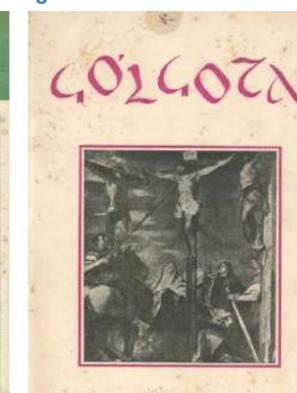
8



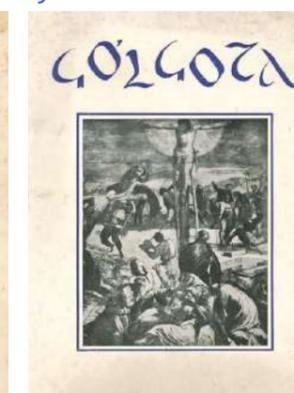
9



10



11

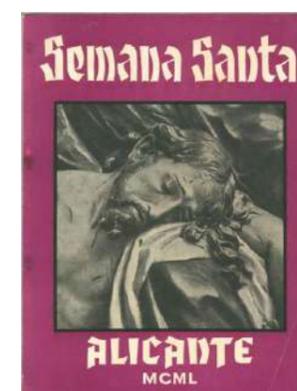


12

LA REVISTA OFICIAL							
	Título y subtítulo	Numeración	Año	Número de páginas de contenido	Número de páginas de Publicidad	Número total de Páginas	Otros datos
1	SEMANA SANTA ALICANTINA Revista Oficial de la Junta Local de Hermandades	Año I	1945 (marzo)	21	15	36	Fotos Sánchez y artículos de diversos colaboradores.
2	SEMANA SANTA ALICANTE Revista exponente de la Semana Santa en Alicante y su provincia	Año I, nº 1	1950 (1 de abril)	36	10	46	Director: José Aznar Vidaller
3	SEMANA SANTA ALICANTE Guión exponente de la Semana Santa de Alicante y su Provincia	s/n	1951 (marzo)	27	9	36	Fotos Sánchez y artículos de diversos colaboradores.
4	SEMANA SANTA ALICANTE Revista Oficial de la Junta Local de Hermandades	Año I, nº 1	1953 (marzo)	18	10	28	Fotos Sánchez y artículos de diversos colaboradores.
5	SANTA FAZ Revista Oficial de la Semana Santa alicantina	Año II, nº 2	1954 (abril)	17	11	28	Bajo el patrocinio de la Junta Mayor de HH y CC
6	SANTA FAZ Revista Oficial de la Semana Santa alicantina	Año III, nº 3	1955 (abril)	27	17	44	Bajo el patrocinio de la Junta Mayor de HH y CC
7	SEMANA SANTA ALICANTE Revista Oficial editada por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante	s/n	1956 (marzo)	36	0	36	Director: Augusto Fresneau. Fotos Sánchez.
8	SEMANA SANTA ALICANTE Revista Oficial editada por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante	s/n	1957 (abril)	32	0	32	Director: Augusto Fresneau. Fotos Sánchez.
9	SEMANA SANTA ALICANTE Revista Oficial editada por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante	s/n	1958 (abril)	28	0	28	Director: Augusto Fresneau. Fotos Sánchez.
10	SEMANA SANTA ALICANTE Revista Oficial editada por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante	s/n	1959 (marzo)	28	0	28	Director: Augusto Fresneau. Fotos Sánchez.



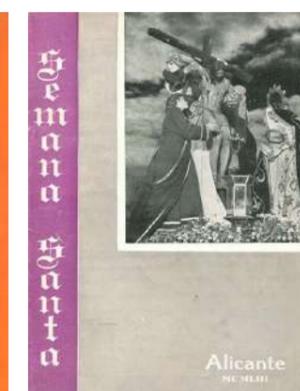
1



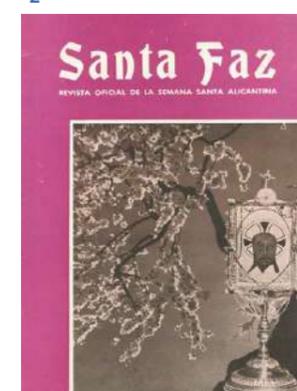
2



3



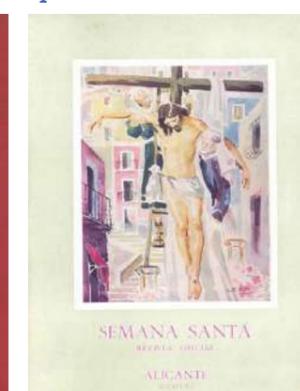
4



5



6



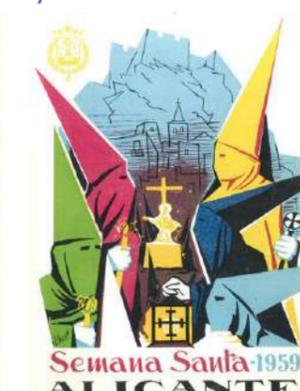
7



8

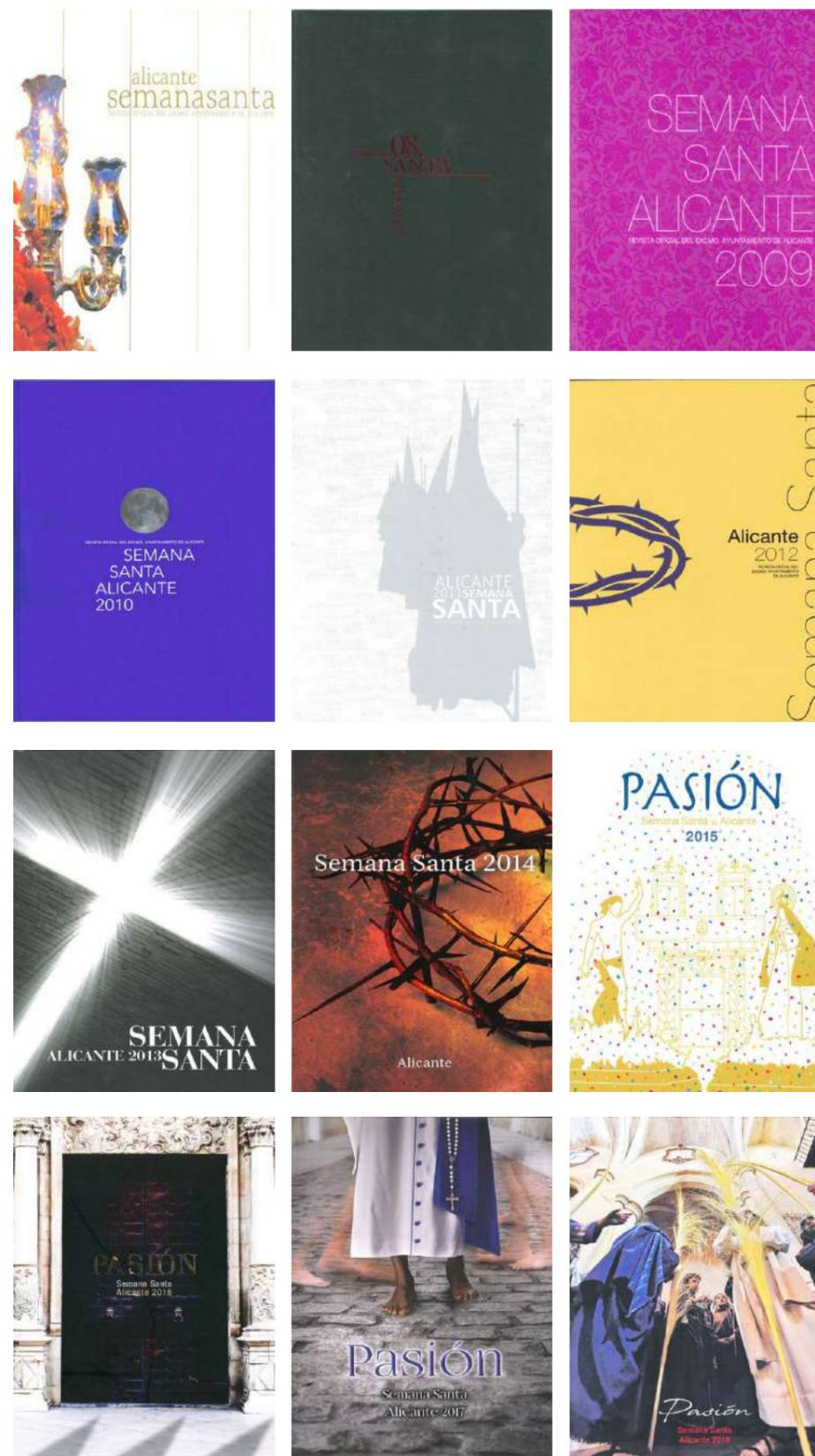


9



10

La Revista Oficial (segunda etapa: 1998-2018)



SEMANA SANTA



1943



Carteles para la historia de la Semana Santa (1943-2019)

Felipe Sanchís Berna y Santiago Linares Albert



Exposición 75 años de carteles de la Semana Santa en Alicante

Felipe Sanchis Berná

La Semana Santa es cultura y la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Alicante es muy consciente de ello. Por este motivo, y para celebrar el setenta y cinco aniversario de la constitución de la propia Junta Mayor, ha promovido una exposición con todos los carteles oficiales de la Semana Santa de Alicante que se conservan. Para su realización nos pusimos en contacto con la Concejalía de Cultura y con el Archivo Municipal de Alicante como depositarios de este importante patrimonio artístico de nuestra ciudad. La respuesta fue favorable y la predisposición tuvo la misma ilusión que la de la Junta Mayor.

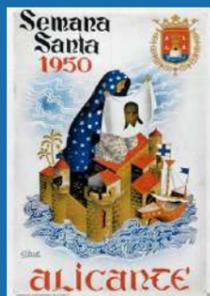
Las fechas de la exposición en la Casa de las Artes sita en la plaza Quijano son desde el 15 de marzo hasta el 22 de abril. No obstante, en un futuro, la colección recorrerá otras salas de exposición de

la provincia, y, además, se colgará en las páginas web del Archivo Municipal y de la Junta Mayor.

La colección que se muestra comprende setenta y cinco carteles: desde el año 1943 hasta 2019. No ha llegado hasta nuestros días el cartel de 1945. El cartel de 1943 está extraído de la portada de la revista Vía Crucis de ese mismo año y el cartel de 1954 del Diario Información, por eso se expone en blanco y negro.

Desde estas líneas, la Junta Mayor hace público su agradecimiento al Archivo Municipal de Alicante por su colaboración para realizar esta muestra y por su eficacia y trabajo en la conservación de la memoria de la Semana Santa de Alicante. Además, queremos agradecer públicamente a la Fundación Manuel Peláez Castillo el patrocinio de la impresión física de los carteles sin la cual no se hubiera podido celebrar esta magnífica muestra de artes plásticas alicantinas.

Con el objeto de visualizar y divulgar al máximo la Semana Santa de Alicante y sus creaciones artísticas, se publica en la Revista Oficial dicha colección de carteles para deleite de sus lectores. Disfrútenla.



Manuel Albert González

1950



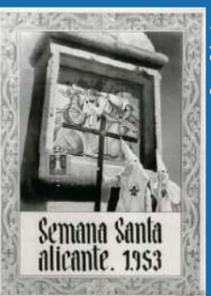
Antonio Suar Martínez

1951



Alvaro Núñez Pérez Galdós

1952



Casa Sánchez

1953



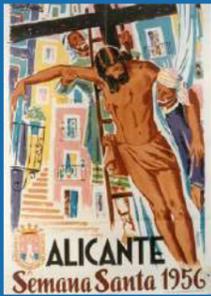
Manuel Albert González

1954



Manuel Albert González

1955



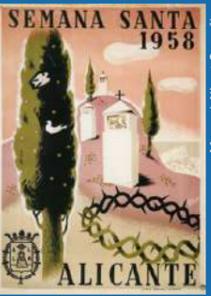
Gastón Castelló Bravo

1956



Manuel Baeza Gómez

1957



Manuel Albert González

1958



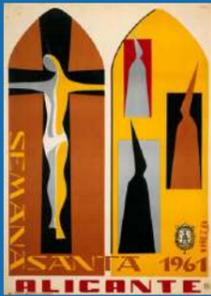
Manuel Albert González

1959



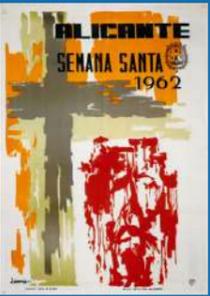
Juan Maestre Moratille

1960



Alvaro y Manuel Núñez Pérez Galdós

1961



Juan Bautista Sánchez Blasco

1962



Miguel Vilaplana Sempere

1963



Ottilio Serrano Pérez

1964



Fulgencio Blanco Cantó

1965



Jorge Senabre Francés

1966



Manuel Albert González

1967



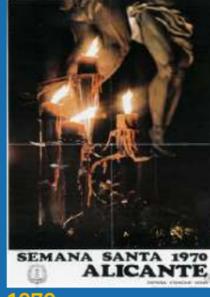
Foto Gerona

1968



Gergorio Hernández 'Goyo'

1969



Gergorio Hernández 'Goyo'

1970



Gergorio Hernández 'Goyo'

1971



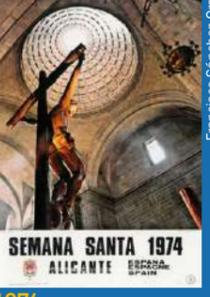
Gergorio Hernández 'Goyo'

1972



Francisco Sánchez Ors

1973



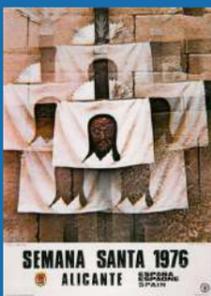
Francisco Sánchez Ors

1974



Francisco Sánchez Torres

1975



José Luis Giménez Lledó 'Tañito'

1976



Nicolás Collado López

1977



José Luis Giménez Lledó 'Tañito'

1978



José Luis Giménez Lledó 'Tañito'

1979



Gregorio Hernández 'Goyo'

1980



José Luis Giménez Lledó 'Tañito'

1981



Francisco Sánchez Torres

1982



José Luis Giménez Lledó 'Tañito'

1983



José Ignacio Carruana Vanó

1984



Adelina Esther Petz

1985



Adelina Esther Petz

1986



José Manuel Carratalá Baeza

1987



Ricardo Averdíaño Pérez

1988



Germán Estrada Pastor

1989



Fulgencio Blanco Cantó

1990



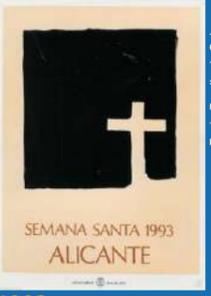
Francisco Espejo Torres

1991



Emilio Ángel Díaz y Germán Planellas

1992



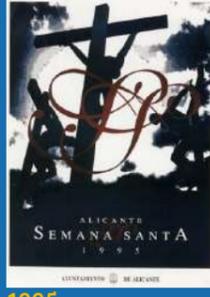
Enric Benlloch Colomer

1993



Josep Caneja Barrabig

1994



Félix Angulo Castro

1995



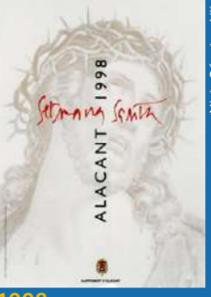
Alejandro Trefois 'Sanmartín'

1996



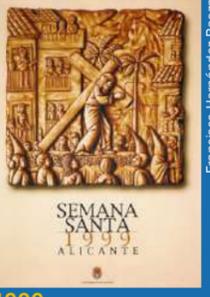
Francisco Hernández Baeza

1997



Alicia Sánchez Vila

1998



Francisco Hernández Baeza

1999



La colección de carteles de Semana Santa en el archivo municipal

Santiago Linares Albert

Las celebraciones de la Semana Santa alicantina, como otras actividades de la ciudad, han dejado su huella en la documentación municipal, generando una serie de expedientes, publicaciones periódicas, reportajes fotográficos y colección de carteles y programas de mano. Fue en 1940 cuando el Gobernador Civil Fernando de Gueza e Igual autorizó la salida de la procesión del Santo Entierro en la noche del Viernes Santo, recuperando estos ritos tras la Guerra Civil. Pronto se hizo patente la necesidad de contar, al igual que otras ciudades, con unos apropiados medios propagandísticos que publicitaran estos actos. La Junta Local de Hermandades fue la encargada en 1943 de organizar un concurso para elegir un cartel anunciador, en esta primera edición la Casa Devesa obtuvo el primer premio con el lema "Flevit amare". La Comisión Municipal Permanente aprobó la concesión de una subvención de 1.000 pesetas para ayudar a estos gastos de propaganda. La colaboración del consistorio fue en aumento, hasta llegar al año 1947 en el que se formularon unas bases y se convocó un concurso, que fue ganado por el reconocido pintor

Gastón Castelló. De esta manera el Ayuntamiento oficializaba y hacía suya una iniciativa particular, como había sucedido en el caso de las Hogueras de San Juan.

Los carteles de la década de los cuarenta están realizados en su mayoría con la técnica del aerógrafo y presentan una estética clásicamente figurativa. Debemos destacar de este periodo los dos de Gastón Castelló (1946 y 1947) y el del cartelista Manuel Moreno Pezzi, quien en 1949 logró una de sus mejores creaciones. En los jurados figuraba el Alcalde, varios concejales y algún artista, actuando como secretario el oficial del negociado de Fiestas José García Sellés, quien junto al arquitecto municipal Miguel López estuvo presente en la mayoría de los ediciones. El fallo solía tener lugar entre los meses de diciembre y enero. El premio estaba dotado en 1949 con 1.500 pesetas, siendo muy inferior al concurso de Hogueras que ascendía entonces a 5.000 pesetas.

En los años cincuenta el pintor Manuel Albert será el gran dominador, con unas sencillas composiciones de gran fuerza expresiva, en las que abundan las referencias Verónicas. Este cartelista es el más premiado, tanto en Semana Santa como en las Hogueras de San Juan. Con el paso de los años, los carteles evolucionarán de una estética cercana a las composiciones pictóricas hacia una síntesis propia del mundo de la publicidad.



Los hermanos Núñez Pérez Galdós introdujeron la semiabstracción geométrica en un cartel de tonos cálidos premiado en 1961. Otras creaciones interesantes son las de Juan Sanchís, y la de Fulgencio Blanco, hijo de un conocido escultor, quien logró el primer premio en 1965 con solo 17 años. El lema España-Espagne-Spain apareció en la tipografía en 1964, como un intento más de incentivar la promoción exterior de estas celebraciones. Entonces se editaban tres mil ejemplares que se distribuían por capitales de provincia, paradores, oficinas de turismo, estaciones, hoteles y comercios.

Tras varios años de premios desiertos, en 1965 se incrementó la cuantía del galardón y se otorgó también un segundo premio, editándose éste en papel durante tres años. Coincidiendo con el despegue turístico de la provincia, se produjo un cambio en la orientación del concurso, que pasó a ser fotográfico desde 1968 hasta 1988. Los fotógrafos más importantes de la ciudad anunciaron la Semana Santa, desde Francisco Sánchez a José Luis Giménez Tanito, pasando por Nicolás Collado y Gregorio Hernández Goyo, entre otros.

Las bases de la convocatoria de 1988 permitieron de nuevo la presentación de bocetos pictóricos. Los jurados de estos años premiaron una línea renovadora de la que son buenos ejem-

plos las obras de Ricardo Avendaño en 1988, en forma de colorista collage, de Fulgencio Blanco en 1990 de depurada simplicidad o la composición geométrica de Paco Espejo en 1991.

En estas últimas décadas los diseñadores gráficos han irrumpido en estas convocatorias con las nuevas y potentes herramientas digitales, con el mismo objetivo que siempre han tenido los carteles, ser un medio artístico para un fin comunicativo. La finalidad es aunar la síntesis de ideas, el atractivo visual y la rapidez de asimilación, para así captar la atención del espectador, un tanto saturado por tantos estímulos visuales.

Los originales de esta colección de carteles se encuentran depositados en el Archivo Municipal de Alicante, al alcance de los investigadores y formando parte del rico patrimonio documental de la ciudad allí conservado.

Bibliografía utilizada

- "Los carteles de Semana Santa de Gastón Castelló", Revista de Semana Santa 2002, Ayuntamiento de Alicante, pp. 30-35.
- REIG VICENTE, Manuel, "Carteles anunciadores de Semana Santa: los datos", Revista de Semana Santa 2013, Ayuntamiento de Alicante, pp. 12-23.
- "Cartel de 1972, recuperado tras 42 años sin él", Revista de Semana Santa 2014, Ayuntamiento de Alicante, pp. 31-38.

75 aniversario de la creación de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Alicante

José Luis Pamblanco Ayela y Felipe Sanchís Berná

Se me invita, por parte del presidente de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías don Alfredo Llopis -atención que agradezco- para redactar unas líneas con motivo de su constitución. Justo teniendo un servidor diez años, se nombra la primera Junta Mayor en el año 1944, con una composición "oficial" al modo como se hacían antes las cosas. El primer presidente, el alcalde, entonces don Román Bono Marín, y un copresidente eclesiástico. Así estuvo funcionando hasta el año 1980, en que ya se hizo oficial de verdad, ocupando la presidencia y organización don Emilio Ramón, que todavía a Dios gracias anda vivo y coleando por ahí. A continuación le siguieron los señores Francisco Ramón Quilis, un servidor, don Ramón Campos, don Emilio Coloma, don Manuel Ricarte,

don Manuel Giménez y don Alberto Payá.

Como es natural, quienes formaron las primeras juntas, tuvieron que luchar con multitud de inconvenientes y fallos de ayudas, ya que los cambios políticos nos privaron de muchos apoyos.; de ahí el mérito de la labor que muchos hicieron. No obstante, a partir de esa Transición de España, se sucedieron muchos cambios, con notables anécdotas. En el pregón de Semana Santa que dio el Cardenal Tarancón, un párroco me dio el broncazo: "¡Claro, habéis traído a San José Stalin! Otro párroco, al año siguiente, con otro cardenal posterior, me dijo: ¡En esta iglesia no se puede celebrar el Pregón, porque rompéis los bancos! Claro, eran otros tiempos. A todo esto, el Ayuntamiento, con una miserable subvención, se

dio el primer Pregón en las Casas Consistoriales, con una magnífica intervención a cargo de don Enrique Cerdán Tato. Fue uno de los mejores pregones que se han dado en nuestra ciudad, por este cronista escritor y de ideas izquierdistas. Ante este panorama, los siguientes pregones se comenzaron a dar en nuestro formidable Teatro Principal.

A pesar de las carencias que han existido, a partir de 1989 se comenzó a trabajar por distintas Juntas, empezando a instituir la petición de la Venia, como fórmula para que existiera un orden en horario de las procesiones. No debemos olvidar que en aquella época no existía público casi, ni se ponían sillas en el recorrido, y de este modo se logró interesar a los alicantinos y visitantes. A continuación, vino otra bronca

por parte de una concejal socialista: "¿Quién ha dado permiso para instalar esas tribunas faraónicas?" Más tarde vinieron las tribunas para cofradías y empresas y la Procesión General.

Desde ese momento comenzó a interesarse la gente, iniciándose la Carrera Oficial, recuperando la Revista desde el Ayuntamiento, folletos repartidos en distintas ferias internacionales, el Mayordomo Abanderados, concursos de carteles dignos, el Capuchino, conciertos, concursos de marchas procesionales, saetas, nuevos tronos, etcétera. Esto fue un movimiento extraordinario e interesante donde se implicó la prensa y otros medios de información.

No podemos dejar de señalar con el paso del tiempo la creación de nuevas cofradías, el en-

Señores: En las Casas Comunitarias de la Ciudad de Alicante, siendo las veinte horas del día siete de marzo del año del Señor 1944, se reunieron en el despacho de la Alcaldía los señores que al suscribir por la Hermandad de Jesús Crucificado, representados de las Hermandades y Cofradías de la Capital, convocados al efecto por el Sr. Alcalde, presidió don Ramón Guillabert Don Juan Cortázar por voz, presidente de Alcalde en quien delegó la citada autoridad para ello, ya que ocupados por enfermedad, le obligaron a concurrir a otro lugar.

Don Juan Saucedo, le obligaron a concurrir a otro lugar.

Don Julio Escotto, A continuación abierto debate sobre la constitución de la Junta local de Hermandades de Semana Santa, interviniendo los representantes de todas las Cofradías, discutiéndose en primer lugar sobre los cargos de que ha de componerse, acordándose fueran los siguientes: Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero, Contador, Vicesecretario, Delegado Artístico, Delegado de Propaganda y vocales.

Se procedió a votación para nombrar las personas que habían de ocupar los cargos referidos, resultando los nombramientos en los señores siguientes:

Presidente: Don Ramón Guillabert Dono.
 Vicepresidentes: Don Juan Saucedo Cuadela y Don Francisco Alborola Duch.
 Secretario: Don José María Simón Juan.
 Vicesecretario: Don Ignacio Maluenda Floret.
 Tesoreros: Don Pedro Herrero Rubio.
 Contador: Don Antonio Moreno Matos.
 Delegado Artístico: Don Juan Valcarcel Cepa.
 Delegado de Propaganda: Don Juan Antonio Martínez.
 Vocales: Don Julio Escotto Freja-Lior, Don Florencio Pera Huitado, Don Enrique Erdain Gaudin, Don José Galán Benitez, Don José Cortázar y un

representante de la Hermandad de la Corona de Esfinares.

Una vez constituida la Junta en la forma decrita, se acordó por unanimidad elegir como Presidente de Honor al Muy Ilustre Señor Don Vicente Alvarado Malla, Presidente del Cabildo Catedral de San Nicolás y a Don Ramón Dono Martín, Alcalde-Presidente del Excmo. Ayuntamiento.

Asimismo fueron nombrados Delegados de Prensa y Radio los Srs Don Emilio Romero, Director de "Información" y a Don Julio Estepanía Redactor Jefe de dicha publicación.

En continuación el Sr. Presidente propuso se hicieran gestiones cerca de Autoridades y entidades para obtener fondos con objeto de dar mayor esplendor a nuestras fiestas de Semana Santa, ofreciéndose para ello Don Juan Saucedo. Se acordó dar al Sr. Presidente atribuciones amplias para este clase de visitas, y para las gestiones que sobre este extremo deba realizar.

El Sr. Valcarcel propone que una vez formada la Junta, convenía impulsar la constitución de nuevas hermandades para la mayor solemnidad de la Semana Mayor, ejerciendo la Junta una estrecha vigilancia por la parte artística de los pasos e iniciativas nuevas, ya que en cuanto a las constituidas solo había de dedicarse alabanzas por el esfuerzo realizado, que no obsta tampoco para reconocer y encargarles con objeto de lograr la mayor belleza parte en los desfiles penitenciales.

La Junta manifestó su conformidad con la anterior propuesta.

Por último se acordó reunirse los martes de cada semana, a las veinte horas en las Casas

Comunitarias, excepto el martes próximo que será a las diecinueve horas por celebrarse a las veinte la Ejercicio Espiritual para caballeros.

Sino habiendo más asuntos de que tratar se levantó la sesión de que, Certifico:

[Firma]

Acta íntegra de la constitución de la primera Junta local de Hermandades de Semana Santa de Alicante fechada el 7 de marzo de 1944 y de la que celebramos el 75 aniversario

riquecimiento de los pasos, imágenes, esa revalorización de las bandas con el concierto matinal de cornetas y tambores y las formaciones musicales que abren nuestros desfiles. No quiero finalizar sin mencionar el interesante coloquio que se celebró en el Aula de la CAM, donde entre los asistentes, había un grupo de asistentes de

Castilla La Vieja, y ante la presunción que hacían les dimos una buena réplica. Sin negarles el gran valor de su imaginería y tradiciones, se les invitaba a disfrutar de nuestro clima y a presenciar un Viernes Santo, entre palmeras y mar, de nuestra querida Verónica y ya, con el Resucitado. Podemos y debemos sentirnos orgullosos de nuestra Se-

mana Santa, pues se ha logrado hacer un gran trabajo y esfuerzo del cual presumir, empezando por los alicantinos, para que sepan apreciarlo.

El anecdotario es amplísimo, por lo que quiero que esta colaboración sirva como homenaje a todos los presidentes de las distintas Juntas y Cofradías por la gran labor y

trabajo realizados, siempre a cambio de nada. Es una gran alegría esta conmemoración de estos 75 años, y ustedes me perdonarán que no dé más citas y sobre todo nombres, pues sería lamentable el olvido de tantas personas que de forma tan altruista se entregaron por Alicante y su Semana Santa. Muchas Felicidades.

Muy Señor mío:

Es para mí un honor invitarle al Concierto de apertura del IV Centenario de la Semana Santa alicantina que tendrá lugar, D.m., el domingo, 24 de Octubre, a las 12,00 horas, en el Auditorio de la Explanada de España.

Sería un orgullo para la Semana Santa de Alicante, poder contar con su presencia y que tuviera a bien dirigir a la Banda Sinfónica Municipal en la interpretación del que será, a partir de este día, Himno Oficial de nuestra Semana Grande y del que Vd. es autor: "Plegaria alicantina".

Fragmento de la carta de Emilio Coloma dirigida al Maestro Francisco Grau con fecha 5 de octubre de 1999

PRESIDENTES DE LA JUNTA MAYOR DE HERMANDADES Y COFRADÍAS DE LA SEMANA SANTA DE ALICANTE 1944-2019	
PRESIDENTE CIVIL (Alcaldes de la Ciudad):	Román Bono Marín 1944 Manuel Montesinos Gomis 1946 Francisco Alberola Such 1949 Agatángelo Soler Llorca 1954 Fernando Flores Arroyo 1963 José Abad Gosálvez 1966 Ramón Malluguiza Rodríguez de Moya 1970 Francisco García Romeu 1973 José Manuel Martínez Aguirre 1976 Ambrosio Luciáñez Piney 1977 Pascual Coloma Sogorg 1979 José Luis Lassaleta Cano 1979
PRESIDENTE ECLESIASTICO (Canónigos de San Nicolás):	Vicente Alemany Mollá 1944 Francisco Giner 1945 Antonio Fernández Helguera 1945 Bartolomé Albert Soler 1960 Antonio Poveda Maciá 1971
PRESIDENTES ELEGIDOS POR SUFRAGIO DE LA ASAMBLEA:	Emilio Ramón y Múrtula 1980-1983 Francisco Ramón y Quilis 1983-1989 José Luis Pamblanco Ayela 1989-1995 Ramón Campos Campos 1995-1998 Emilio Coloma Aracil 1998-2006 Manolo Ricarte Cuatrecasas 2006-2013 Manolo Giménez Nogueroles 2013-2014 Alberto Payá Sánchez 2014-2018 Alfredo Llopis Verdú 2018 - 2019

Presidentes elegidos por sufragio de la Asamblea



Emilio Ramón y Múrtula



Francisco Ramón y Quilis



José Luis Pamblanco Ayela



Ramón Campos Campos



Emilio Coloma Aracil



Manolo Ricarte Cuatrecasas



Manolo Giménez Nogueroles



Alberto Payá Sánchez



Alfredo Llopis Verdú



Bandera de la Junta Mayor bordada por Tomas Valcárcel. Año 1987.



Bacalao (estandarte) de la Junta Mayor bordado por Pepe Carrion. Año 1999.



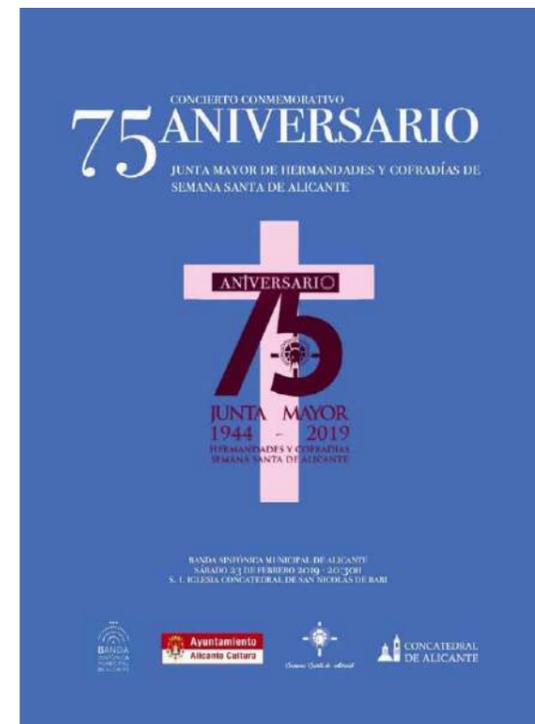
Bandera de la Junta Mayor bordada por Pepe Espadero. Año 2008.

PREGONEROS DE LA SEMANA SANTA DE ALICANTE	
1984	Sr. D. Francisco García Romeu
1985	Sr. D. Asensio Navarro Marcili
1986	Sr. D. Rafael Martínez Sampedro
1987	Sr. D. Tomas Valcárcel Deza
1988	Rvdmo. D. Pablo Barrachina Y Estevan
1989	Rvdo. D. Federico Sala Seva
1990	Rvdmo. D. Vicente Enrique Y Tarancon
1991	Rvdmo. D. Francisco Álvarez Martínez
1992	Sr. D. Enrique Cerdán Tato
1993	Sr. D. Manuel Idiarte-Ramos Zaragoza
1994	Sr. D. Luis Francisco Esplá
1995	Sr. D. José Antonio Martínez Bernicola
1996	Sr. D. José María Carrascal
1997	Sr. D. Vicente Hipólito
1998	Sr. D. Luis Del Val
1999	Sr. D. Blas De Peñas
2000	Sra. Dña. Genoveva Reig Ribelles
2001	Honorable Sr. D. Jose Joaquin Ripoll
2002	Excmo. Sr. D. Vicente Magro Servet
2003	Excmo. Sr. D. Eduardo Zaplana Hernández-Soro
2004	Sr. D. Luis Herrero
2005	Honorable Sr. D. Esteban González Pons
2006	Sr. D. José Luis Pamblanco Ayela
2007	Sra. Dña. María Jesús Paternina Bono
2008	D. Francisco Grau Vergara
2009	D. Francisco Bernabé Alfonso
2010	Sra. Dña. Emma Ozores Ruiz
2011	Rvdo. D. José Carlos Sampedro Forner
2012	Sra. Dña. Raquel Sánchez Martín
2013	Sr. D. José Luís Ferri Vicente
2014	Ilmo. Sr. D. Carlos Dupuy Elvira
2015	D. Fernando Candela Martínez
2016	D. Francisco Sempere Botella
2017	D. Emilio Coloma Aracil
2018	D. José Miguel Saval Pérez
2019	S.E.R. Cardenal D. Carlos Amigo Vallejo

ABANDERADOS DE LA SEMANA SANTA DE ALICANTE	
1992	Sr. D. Ramón Campos Campos
1993	Sr. D. Ricardo Ferré Alemany
1994	Sr. D. Manuel Pérez Guerras
1995	Sr. D. Manuel Alberola Cremades
1996	Sr. D. Juan Antonio García Solera
1997	Sr. D. Joaquín Arias López
1998	Sr. D. Mario Flores Lanuza
1999	Sr. D. Manuel Peláez Castillo
2000	Ilmo. Sr. D. Luís Díaz Alperi
2001	Sr. D. Pedro Boj Quereda
2002	Sr. D. Ruperto Ponz Lázaro
2003	Ilma. Sra. Dña. Sonia Castedo Ramos
2004	Sr. D. Miguel Valor Peidró
2005	Sra. Dña. Isabel Fernández Gutiérrez
2006	Sra. Dña. Mª Antonia Blasco Marhuenda
2007	Sra. Dña. Mª Dolores Padilla Olba
2008	Sr. D. Bernabé Sanchis Sanz
2009	Sr. D. Manuel J. Rodríguez-Murcia Ruíz
2010	Sr. D. José Espadero Sánchez-García
2011	Sra. Dña. María José San Román Pérez
2012	Srta. Dña. Marian Guijarro
2013	Real Archicofradía de Ntra. Sra. del Remedio
2014	Agrupación de Voluntarios de Protección Civil
2015	Cáritas Diocesana
2016	Policía Local Alicante
2017	Asociación de Belenistas de Alicante
2018	Banco de Alimentos
2019	Excma. Diputación Provincial de Alicante

CAPUCHINOS DE HONOR INFANTILES	
2003	José María Buil Gómez
2004	Pablo Llopis Pérez
2005	Beatriz Guardiola Clavel
2006	Ana Isabel García Pascual
2007	Claudia Saumell Castelló
2008	Iván José Montoya Martínez
2009	Inmaculada Giménez Pérez
2010	Javier Javaloyes Company
2011	Nadia Herrador Jiménez
2012	Alexia Herrador Jiménez
2013	Aida Álvarez Jover
2014	Miguel Baeza Sánchez

Celebración del 75 Aniversario



Cartel anunciador del concierto extraordinario de la Banda Sinfónica Municipal del 23 de febrero de 2019, en conmemoración del 75 aniversario de la Semana Santa.



Cartel anunciador de la exposición de carteles oficiales de la Semana Santa Alicantina de 1944-2019, en conmemoración del 75 aniversario de la Semana Santa.



Fragmento de la partitura del Maestro Francisco Grau.



Presidentes homenajeados durante el concierto del 75 aniversario. Fotografía: Vicente Martínez



Logotipo del 75 aniversario de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Alicante



In Memoriam. Emilio Coloma

M^a José Martínez Cremades
Secretaría General de la Junta Mayor (1998 - 2005)

Nunca se valorará lo suficiente todo lo que hizo por la Semana Santa de Alicante.

Emilio Coloma Aracil, un enamorado de la ciudad que le vio nacer el 1 de noviembre de 1960 en el barrio de San Antón, tenía una facilidad pasmosa para involucrar e ilusionar a todos los que le rodeaban en la organización de los actos y proyectos que ideaba, que no fueron pocos.

Profesor de religión y cristiano convencido, estuvo vinculado a la Familia Salesiana desde bien joven, ingresando en la hermandad en 1970. Allí puso en práctica muchas de las ideas que tuvo para mejorar la Semana Santa.

Presidió la Pontificia, Real, Ilustre, Venerable y Salesiana Hermandad Sacramental de la Santa Cena de Alicante desde 1988 a 2006, logrando hacer realidad su sueño de que el paso de la Santa Cena fuese portado a hombros por el mayor número de costaleros de España.

Si algo se proponía, no dejaba en su empeño hasta conseguirlo. Ponía a trabajar a todos sus colaboradores y los ilusionaba para llevar a cabo sus metas, ya que tenía un gran poder de convicción, siempre desde el respeto a los demás.

No veía problemas para conseguir los objetivos que se proponía. Pensaba que todo tenía solución y lograba que fuera más fácil.

En 1989 entra a formar parte del Consejo Rector de la Junta Mayor y es designado como encargado de la organización de la Carrera Oficial de la Ciudad, creando el protocolo que se está utilizando actualmente.

Siendo Secretario General de la Junta Mayor, presidida entonces por Don Ramón Campos, se encargó de organizar en septiembre de 1997 en nuestra ciudad el X Encuentro Nacional de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de España, con gran aceptación en todo el territorio nacional e interviniendo además como ponente, desarrollando el tema "Alicante, ciudad de Pasión".

El Encuentro dio comienzo con la entrega de credenciales a los asistentes y una recepción por parte del Ayuntamiento de Alicante. Las ponencias y mesas redondas tuvieron lugar en la entonces Aula de Cultura de la CAM (Avda. Dr. Gadea), y uno de los actos que se celebraron fue una procesión extraordinaria en Santa Cruz, para que pudieran disfrutar de su característico recorrido por las calles del casco antiguo. Se visitó la Reliquia de la Santa Faz en su monasterio y finalizó con una misa presidida por el Sr. Obispo de nuestra Diócesis en la Concatedral de San Nicolás. Los participantes se fueron encantados con la experiencia vivida.

Participó como ponente en el IV Encuentro Provincial, celebrado en Villena, y como conferen-



Plato conmemorativo de la celebración del X Encuentro Nacional de Hermandades y Cofradías. Año 1997 (archivo Junta Mayor).



Presidencia Junta Mayor Procesión Santo Entierro.



Hermanamiento Hermandad de La Cena (Salesianos) con la Hermandad Jesús Despojado (Agustinos). Año 2002. (archivo Rafa Sellers Espasa).



Entrega de la Reliquia del Beato Francisco de Paula Castelló a la Junta Mayor. Año 2002 (archivo Junta Mayor).



Pregón Emilio Coloma Aracil Hermandad Gran Poder y Esperanza.

ciante para el Ateneo Científico y Literario de Alicante, Casino y Universidad de Alicante. En todas sus intervenciones dejó constancia de su profundo conocimiento de nuestras raíces y tradiciones y sus vivencias en la Semana Santa alicantina.

Continuó con sus proyectos al frente del Consejo Rector de la Junta Mayor hasta el año 2006, al resultar elegido Presidente en 1998, y reelegido nuevamente en 2002.

El 22 de noviembre de 1998, fecha que recordaba como la más importante en su memoria, fue el encargado de pronunciar las palabras para recibir y dar la bienvenida a la Reliquia de la Santa Faz en el solemne acto de la Coronación Pontificia de nuestra patrona la Virgen del Remedio, celebrado en el Estadio José Rico Pérez.

En 1994 se encarga de la revista "El Capuchino", en su primera edición.

En 1995 es nombrado Mayordomo General de la Procesión del Resucitado en su primera salida procesional.

Empeñado en conocer la celebración de la Semana Santa en otras ciudades, entabló relación con miembros de las Cofradías y Hermandades de Sevilla y Valladolid, organizando sendos viajes para los componentes de la Semana Santa de Alicante.

En Sevilla tuvimos la oportunidad de contemplar las casas de Hermandad de La Macarena, Gran Poder, Esperanza de Triana y Cachorro, además de visitar un taller de restauración de mantos y palio y uno de orfebrería cofrade. También tuvimos la inmensa suerte de que nos recibiera el entonces Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Sevilla Don Carlos Amigo Vallejo.

En el viaje de Valladolid, además de visitar varias casas de Hermandad, pudimos disfrutar de la arquitectura y obras de arte de Frómista, Wamba, Carrión de los Condes, El Monasterio de la Santa Espina, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y la Exposición "Las Edades del Hombre" que aquel año se celebraba en Palencia.

Organizó la última Procesión General que se ha celebrado en Alicante, el Viernes Santo del año 2000, con la participación de la totalidad de las Cofradías y Hermandades de pasión que formaban nuestra Semana Santa.



Presidencia Junta Mayor Procesión Santo Entierro.



Primera restauración del Cristo de la Santa Cena. Varios miembros de la Hermandad en la calle Díaz Moreu, antes calle de La Cena. Año 1993 (archivo Rafa Sellers Espasa).

En 2001 convoca el I Concurso de Fotografía de Semana Santa ciudad de Alicante.

Durante sus años al frente del Consejo Rector, consiguió la firma de un convenio con la Generalitat Valenciana, a través de su Directora Territorial de Cultura, Dña. Concha Sirvent, que permitió la restauración y conservación del Patrimonio de la Semana Santa de Alicante, con el patrocinio de distintos colectivos de la sociedad civil. Dicho convenio siguió renovándose hasta hace poco.

Se entablaron relaciones con la familia de Francisco de Paula Castelló y Aleu, a causa de su Beatificación. Su hermana y sobrinas acudieron el 21 de septiembre de 2002, al acto de inauguración de una placa, colocada por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante en su casa natalicia en la calle Viriato, muy cerca de la Basílica de Santa María, obteniendo una reliquia del Beato para la Junta Mayor.



Encuentro con el Excmo. Y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Sevilla Don Carlos Amigo Vallejo. (archivo Juan Ginerés Asensi).



Colocación cartel informativo sobre el origen de la Calle de La Cena. (archivo Rafa Sellers Espasa).



Ofrenda de flores a la Virgen del Remedio como Colaborador de Honor de la Hoguera Pza. de Santa María. Año 2004. (archivo M^o José Martínez Cremades).

También presidió, junto con las autoridades civiles y eclesiásticas de Lleida, la inauguración del Templo y Museo dedicados al Beato alicantino en esa ciudad, que tuvo lugar el 28 de septiembre de ese mismo año.

Le unió una gran amistad con varios componentes de la Semana Santa de Lleida, especialmente con miembros de la Cofradía de "La Someleta", llegando a ejercer como pregonero de esa ciudad el 6 de abril de 2003, así como conferenciante en el ciclo de conferencias Programadas en la ciudad de Lleida para la fiesta del Beato el día 27 de septiembre.

Participó activamente en la Ofrenda de Flores a nuestra Patrona la Virgen del Remedio durante los días de Hogueras y colaboró con cuantos se lo pedían, poniendo su voz y sus palabras incluso en Presentaciones de Bellezas y Damas de Honor, recibiendo diversos nombramientos de varias comisiones. También formó parte del jurado en la elección de la Bellea del Foc de 1996.

La Junta Mayor sufrió un peregrinaje a lo largo de los años de su presidencia, iniciándose en la sede de la Santa Cena, para posteriormente trasladarse a la calle Pérez Vengut y finalmente llegar a su actual ubicación en la Casa de la Festa el 25 de febrero de 2003, fecha de su inauguración.

Fue designado por el Excmo Sr. Alcalde de Alicante como Rey Gaspar en la Cabalgata Oficial de los Reyes Magos de 2007.

El 4 de marzo de 2017 pronunció el Pregón de la Semana Santa de Alicante, dejando constancia con sus palabras de su gran cariño por nuestra celebración, su inmensa Fe y compromiso con todo lo que significa ser cofrade.

Recuerdo la elaboración del expediente para solicitar el reconocimiento de la Semana Santa de Alicante como Fiesta de Interés Turístico Nacional, que se presentó ante la Secretaría General de Turismo de la Generalitat Valenciana el 22 de enero de 2001, cuya preparación nos supuso más de un quebradero de cabeza.

Trabajar junto a Emilio Coloma Aracil fue un verdadero privilegio. Aunque muchas veces resultaba agotador intentar seguir su ritmo, era gratificante comprobar su alegría cuando lograba los resultados esperados.



Presidencia Junta Mayor Procesión Domingo de Ramos.

Vivía por y para la Semana Santa. Su mayor preocupación era hacerla cada vez más grande y que los alicantinos se sintiesen orgullosos de ella. Y ese trabajo, esfuerzo y sacrificio tuvo la recompensa, sin duda, del respeto de todos los que le conocieron.

Nos dejó inesperadamente el 12 de mayo de 2018, provocando un enorme vacío en su familia y en muchos de cuantos tuvimos la suerte de conocerlo.

Es seguro que la Virgen del Remedio, Auxiliadora del Pueblo Cristiano, como buena madre, le ha acompañado a la presencia del Padre para gozar de la vida eterna.



De corazón a corazón

Joaquín López Serra

Consiliario de la Junta Mayor de Semana Santa de Alicante

“Uno de los soldados, con la lanza, le traspasó el costado, y al punto salió sangre y agua” (Jn 19, 34). Así nos relata el Evangelista San Juan ese momento de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor en el que un soldado romano -Longinos, según la tradición- abrió su costado con una lanza para que brotara de él sangre y agua para la vida de los cristianos de todos los tiempos y para poder conocer el Corazón de Jesús, que es el mismo Corazón de Dios.

Cada año, movidos por la tradición, por la fe y por la pasión, celebramos la semana más grande del año: la Semana Santa. Ocho intensos días para vivirlos con los cinco sentidos. Con los ojos contemplamos las imágenes hermosas de nuestras hermandades y cofradías, obras de arte salidas del sentimiento y la gubia de artistas de los últimos cinco siglos, rodeadas de velas, bordados y flores, arropadas por vestas y capirotos en tantas combinaciones de colores. El oído se agudiza escuchando de lejos la banda de cornetas y tambores que anuncia que se acerca el estandarte que abre el cortejo procesional; y junto a la banda, la campana, la voz desgarrada que entona una saeta o el sonido del silencio cuando nos santiguamos mientras pasa la imagen de Nuestro Señor. Olores de Semana Santa como no se encuentran en el resto del año en nuestra ciudad: el aromático incienso humeante, la cera que se quema y deja huella en las calles alicantinas y el perfume de los nardos, lirios, jazmines y claveles que despiertan nuestro olfato. Tocar, palpar para sentirnos cerca de la Santísima Virgen o del Señor Jesús, el tacto sobre la orla del manto de María, sobre el pie del Nazareno, o tocar el hombro del compañero de varal con quien se vive esa comunión en una misma pasión. Y, por último, el gusto propio de esos buñuelos de Cuaresma o de ese potaje de vigilia que compartimos los amigos en la mesa el Viernes Santo.

Sí, la Semana Santa es una semana para verla, oírla, olerla, tocarla y gustarla, pero sobre todo es una semana para sentirla, para vivirla desde el corazón. Y ahí está precisamente el núcleo de este humilde artículo: el corazón, desde el cual contemplar y sentir los momentos de la vida de Cristo en los que expresa y nos da su amor hasta el extremo (cf. Jn 13, 1). Él, en su entrada triunfal en Jerusalén, instituyendo la Eucaristía en la Santa Cena, orando lleno de angustia en Getsemaní, despojado de sus vestiduras, condenado injustamente y torturado, colgado en la Cruz y gloriosamente resucitado, nos invita a estar con Él, a mirarle, a rezarle de corazón a Corazón, a entrar en su divino Corazón, que es fuente de misericordia y paz para toda la humanidad.

Quizás hemos podido frivolarizar y desvirtuar el papel del corazón, reduciéndolo a algo romántico o a la expresión de un sentimiento pasajero, pero el corazón nos remite al núcleo de la persona, al mundo de los sentimientos, las emociones, al santuario de cada hombre y mujer. En cuanto a la visión bíblica, “cuando en la Sagrada Escritura se habla del corazón, no se trata de un sentimiento pasajero, que trae la emoción o las lágrimas. Se habla del corazón para referirse a la persona (San Josemaría Escrivá de Balaguer, 1973: 340).

Y es que “cuando hablamos de corazón humano no nos referimos sólo a los sentimientos, aludimos a toda la persona que quiere, que ama y trata a los demás. Y, en el modo de expresarse los hombres, que han recogido las Sagradas Escrituras para que podamos entender así las cosas divinas, el corazón es considerado como el resumen y la fuente, la expresión y el fondo último de los pensamientos, de las palabras, de las acciones” (Ibíd.: 338-339).

Desde esta visión completa, bíblica del corazón, celebrar la Semana de Pasión es responder a una invitación que nos hace la Iglesia para poner todos nuestros sentimientos, pensamientos, palabras y obras en manos de Dios, para que Él los transforme con su amor misericordioso y así podamos vivir ese mandamiento que nos dio el Señor, centro de la vida cristiana: “amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, con toda tu mente” (Mt 22, 37) y “a tu prójimo como a ti mismo” (Mt 22, 39).

El pórtico de la Semana Santa es el Domingo de Ramos, ese día en el que acompañamos a Jesús que cabalga sobre la borrica, con nuestros cantos, palmas y ramas de olivo. Hacemos lo mismo que aquellas gentes que abrían paso al Hijo de Dios con gran bullicio y cánticos. Sabían que estaba ante ellos, que entraba en la ciudad santa, un hombre que “pasó haciendo el bien y curando a todos los oprimidos por el diablo” (Mt 10, 38). Habían oído hablar de Él e incluso habían sido testigos de sus enseñanzas, de sus milagros, de tantas obras buenas, especialmente con los más necesitados y descartados de la sociedad. Hoy, también nosotros reconocemos en Jesús Triunfante al Hijo de Dios cuyo Corazón es una fuente de amor, de curación, de liberación, de esperanza. Necesitamos acercarnos a Él, a su Corazón, respondiendo a esta invitación que hacía San Buenaventura: “corre, con vivo deseo, a esta fuente de vida y de luz, quienquiera que seas, ¡oh alma amante de Dios!”.

Para celebrar la Pascua con sus discípulos, Jesús vive con ellos su Última Cena en este mundo, la Santa Cena en la que les abre su Corazón en la intimidad para que luego fueran testigos de su amor para toda la humanidad. En esa Cena habla con su Padre sabiendo que son momentos definitivos, pide a los discípulos que permanezcan en su amor, les advierte de las dificultades que conlleva ser sus discípulos y les pide que vivan unidos.

Pero esa Santa Cena es la Cena del amor, porque en ella nos dio un mandato que resume bien lo que debe ser la vida de todo seguidor de Cristo: “Os doy un mandamiento nuevo: que os améis unos a otros; como yo os he amado, amaos también unos a otros” (Jn 13, 34). El Corazón de Jesús, sentado a la mesa con sus discípulos, es una fuente de amor que invita al amor; un Corazón que busca que nos unamos a él para poder amar como Él, tal y como escribió el Papa Benedicto XVI: “El Espíritu es esa potencia interior que armoniza su corazón [el de



Santa Cena. Tony Díez

los creyentes] con el corazón de Cristo y los mueve a amar a los hermanos como Él los ha amado, cuando se ha puesto a lavar los pies de sus discípulos (cf. Jn 13, 1-13) y, sobre todo, cuando ha entregado su vida por todos (cf. Jn 13, 1; 15, 13)” (*Deus Caritas est*, nº 19).

Y no solo nos enseña con palabras, sino que habla también con gestos, ya que “se pone a lavarles los pies a los discípulos, secándoselos con la toalla que se había ceñido” (Jn 13, 5). Este lavatorio es expresión del amor de Cristo, signo de su entrega a la muerte y ejemplo de humilde servicio. Mansedumbre, humildad y paciencia son algunos de los rasgos del Corazón de Jesús, que se acerca al que sufre, que se humilla por amor porque no vino a ser servido sino a servir (cf. Mt 20, 28) y que nos dijo: “aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón” (Mt 11, 29).

Para que tuviéramos su amor vivo entre nosotros y pudiéramos alimentarnos de Él para vivir un verdadero amor, nos regaló en esa misma noche el Sacramento de la Caridad, la Eucaristía. Ahí, en la Hostia consagrada ya no tenemos una hermosa imagen que nos recuerda el amor de Jesús, sino que tenemos al mismo Jesús, el Señor, con su Corazón abierto para que descansemos en Él, para que entremos en Él y nos dejemos inundar por su amor misericordioso. Si somos capaces de conmovernos contemplando los misterios de la pasión y muerte de Nuestro Señor, meditando sobre su amante Corazón, cuánto más nos conmovemos ante la Eucaristía en la celebración, en el sagrario, en la custodia, sabiendo que ahí está realmente Él mismo. Igual que San Juan en la Última Cena estaba junto al Corazón de Jesús, apoyándose en su pecho (cf. Jn 13, 25), nosotros también podemos descansar nuestros agobios, preocupaciones



Cristo de la Paz. Joaquín López

y cansancios en ese mismo Corazón abierto y lleno de amor en la Eucaristía.

En la Oración en el Huerto vemos al Hijo único de Dios, con su corazón de hombre, sintiendo tristeza y angustia, orando con intensidad al Padre, sudando gotas de sangre (cf. Mt 26, 37; Lc 22, 44). Es un momento duro, difícil, de tentación, donde aparece el Señor en una situación humillante por amor. Nos enseña el Maestro que aunque la debilidad pueda llevarnos a buscar el camino fácil, a huir de la voluntad del Padre o del sufrimiento que es propio del que ama, la respuesta del corazón del creyente debe ser la misma que la de Jesús: “no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Lc 22, 42). El Corazón de Jesús es amor, es para amar y no puede ser para otra cosa. Ni el miedo, ni la tentación ni la misma muerte podrán detener ese torrente de amor que brota de su divino Corazón.

Después del Prendimiento, el injusto juicio con falsas acusaciones, golpes y escarnios. Ante las masas que desean su muerte, esas masas que fueron testigo de su palabra de amor y de sus mi-

lagros, ante Pilatos, ante Herodes, el Corazón de Jesús calla por amor, aguanta por amor. Corazón sereno, silencioso, misericordioso que no deja de amar a los que le acusan, a los que le insultan, a los que piden su ejecución. Corazón que da amor y solo amor incluso a aquellos que no quieren acogerlo.

Y llega el momento culminante. “Sabido Jesús que ya todo estaba cumplido” (Jn 19, 28), clavado en el madero, ese instrumento de tortura que Él convierte en instrumento de salvación, el Hijo de Dios entrega su vida. El que había venido a servir, a amar, a dar la vida, culmina su caminar en este mundo con su entrega salvadora. Ese Corazón lleno de amor, por la lanza del soldado queda abierto en la Cruz, como fuente de vida y salvación para toda la humanidad.

Aquí queda el Corazón de Jesús, el Corazón de Dios abierto. Abierto para que no deje de brotar para los corazones sedientos, para el mundo entero, ese manantial de misericordia. Abierto para que podamos entrar en esa escuela de vida, para



Ntra. Sra. de los Dolores Coronada.

que podamos descansar en Él, para que podamos beber de ese amor transformador y así ir también nosotros amando a Dios y al prójimo.

Y, por último, en este breve paso por las escenas de la Pasión de Nuestro Señor en las que especialmente vemos su Corazón lleno de amor, no podemos olvidar a su Santísima Madre, la Virgen Dolorosa. La mujer que cuidaba su corazón, que acogió la voluntad de Dios desde el anuncio del ángel Gabriel en su corazón y que guardaba, conservaba todas las cosas, “meditándolas en su corazón” (Lc 2, 19), ahora, en el momento definitivo de la vida de su divino Hijo, cumpliendo así aquella profecía del anciano Simeón -“y a ti misma una espada te traspasará el alma” (Lc 2, 35)- tiene roto el corazón, con esas siete espadas clavadas al compartir el dolor de su Hijo. Dolor de madre, dolor esperanzado, dolor corredentor, dolor sereno de la llena de gracia. Con el antiguo himno *Stabat Mater*, la Iglesia así se dirige a ella, a nuestra Madre del cielo: FOTO 4

“¡Oh, dulce fuente de amor!,
hazme sentir tu dolor
para que llore contigo.
Y que, por mi Cristo amado,
mi corazón abrasado
más viva en él que conmigo.
Y, porque a amarle me anime,
en mi corazón imprime
las llagas que tuvo en sí.
Y de tu Hijo, Señora,
divide conmigo ahora
las que padeció por mí”

(Secuencia de la Misa de la Bienaventurada Virgen María de los Dolores).

Este Corazón de Jesús sobre el que hemos meditado brevemente en estas páginas y que contemplaremos en la Semana Santa en las imágenes que despiertan la devoción del pueblo alicantino, no es un corazón muerto, no es un corazón de madera. Es un Corazón vivo, que sigue presente en medio de nosotros con toda la fuerza del amor de Dios como fruto, regalo de la Pascua. Jesús Resucitado nos invita a que creamos en Él tocando su costado abierto, puerta siempre abierta para entrar en su divino Corazón, como dijo en su momento a Santo Tomás: “trae tu mano y métela en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente” (Jn 20, 27).

El Papa Benedicto XVI nos invitaba a tocar el Corazón de Cristo y a dejarnos tocar por Él, a vivir la vida cristiana de Corazón a corazón: “podemos tocar el Corazón de Cristo y sentir que él toca el nuestro. Sólo en esa relación personal con Cristo, sólo en ese encuentro con el resucitado nos convertimos realmente en cristianos” (Audiencia general 3-9-2008).

Ser cristiano es dejarse amar por ese Corazón de Jesús, vivir en ese amor desbordante de Jesús para que nuestra vida poco a poco se vaya transformando, para que nuestro corazón sea imagen y reflejo del suyo. A ello animan estas palabras del P. Mendizábal: “creo que es bueno para cada uno de nosotros, prestar siempre esa atención a nuestro corazón: ¿soy más bueno con la gente, con los que se acercan a mí, con todos? ¿Soy siempre bueno con ellos? Y no rendirnos. No se obtiene de un día para otro, no es un simple acto de voluntad, pero hay que sembrarlo, mirando mucho cómo está nuestro corazón. De hecho, el Nuevo Testamento viene a renovar el corazón, se nos da el Espíritu Santo para ello” (Mendizábal, 2017: 146-147)

Que la Semana Santa de este año y de cada año de nuestra vida nos ayude a todos -turistas, devotos, hermanos cofrades, costaleros- a contemplar el Corazón de Jesús para dejarnos amar y transformar por Él con el deseo de tener en nosotros el mismo corazón de Cristo. Así, y solo con su ayuda, seremos verdaderamente cristianos dichosos, felices. “Bienaventurado el que tiene el corazón ilimitadamente bueno porque ese es hijo de Dios: ese tiene el Corazón de Dios. Eso lo da solo él” (Ibíd.: 150).

Bibliografía utilizada

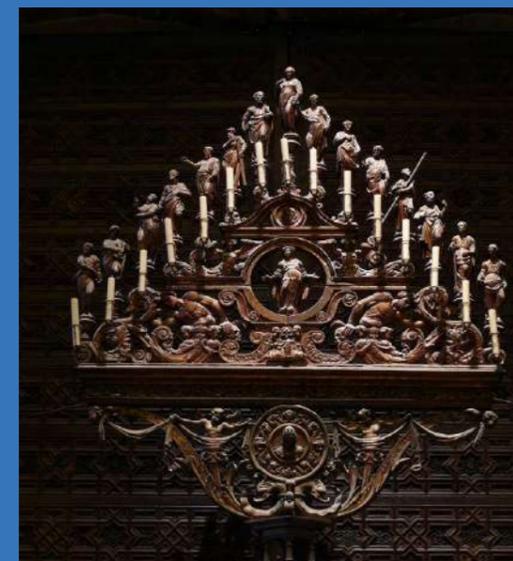
- Benedicto XVI, *Deus Caritas est*, 2005
- Mendizábal, Luis M^º, *Como el corazón del Buen Pastor. Meditaciones de Ejercicios Espirituales*, Madrid, BAC, 2017
- EVIÀ, Màrius, *Estudio previo de la iglesia de Santa María de Alicante*, t. II, inédito, Alicante, 1985.
- San Buenaventura, *Opúsculo 3. El árbol de la vida*, en Liturgia de las Horas III, 1981, p. 541.
- San Josemaría Escrivá de Balaguer, *Es Cristo que pasa*, Madrid, Rialp, 1973

Sonidos de Pasión

Fernando Candela Martínez
Abogado

Primera escena

Alicante es abril de 1877 y es Semana Santa. La luz y no las sombras lo tapa todo; las necesidades, el hacinamiento, la pobreza. La Ciudad, como puede, serpentea de pequeñas casas blancas el regazo del Monte Benacantil, con la tranquilidad con la que un niño se echa en brazos de su madre. Imponente Santa Bárbara ve pasar la vida por la Villavieja. Es Miércoles Santo. Las dos Iglesias, San Nicolás y Santa María, se preparan para las celebraciones de ese día. En San Nicolás un joven músico de 20 años dirige el Miserere para dos coros y orquesta en re menor. Es Miguel, el hermano de Vicente Crevea, también Maestro de la Capilla de Música de la Iglesia y tío por parte de madre del que luego fuera famoso jurista y político Rafael Altamira. Miguel Crevea, que fuera organista de la actual Concatedral con solo 11 años y que murió a los 25 dejando tras de sí un halo de leyenda. El Miserere brilla con luz propia en el Oficio de Tinieblas, las imágenes del templo se han tapado con velos morados quedando solo descubiertas la talla de Cristo Crucificado y la Virgen Dolorosa. Se cantan los salmos, en un lateral del altar mayor está colocado el Tenebrario, ese candelabro triangular con quince velas amarillas, una por la Virgen María, tres por las otras tres Marías la de Cleofás, María Salomé y María Magdalena, y las once restantes por los once discípulos fieles, obviando a Judas Iscariote. Todos menos la Virgen al final terminaron dejando solo a Jesús, por eso una a una las velas se van apagando alternativamente de un lado y de otro, en referencia a ese progresivo abandono, y al final solo queda encendida la vela de la Virgen, que nunca abandonó a Jesús. Es la vela que corona el triángulo. El Templo se va sumiendo en la negritud, tras hacerse desaparecer la última llama que representa a María que el sacerdote ha escondido detrás del altar, apoderándose del espacio la más absoluta oscuridad, allí los fieles **guardan un silencio mortuario** y solo se oye su respiración entrecortada, y como quiera que las heridas que le infligieron a Jesús lo fueron con todo tipo de hierros y aceros, ello hizo que se prohibieran durante los



Tenebrario de la Catedral de Sevilla.

últimos días de la semana de pasión los sonidos metálicos, sobre todo el de las campanas, por lo que en San Nicolás permanecían ese día mudas sus nueve campanas, Nicolasa Fernanda la más grande que pesaba 216 arrobas, Rosario Bárbara, Santa Faz, Petra y Paula, Felicitas, María de los Remedios, Corazón de María, Carmen, y Santa María Ora Pro Nobis, de mayor a menor, todas dispuestas para las celebraciones a excepción hecha de Rosario Bárbara y Felicitas, que eran las del reloj que luego se trasladó al Ayuntamiento. **Tanto las luces del templo como los cirios se han ido apagando uno tras otro tras el canto de los salmos, y al final queda encendido sólo el cirio que más destacaba (el que representaba a la Santísima Virgen).** Al llegar al último cirio, se cantó el *Miserere* pidiendo perdón por los pecados cometidos. El oficiante que ha llevado el último cirio encendido detrás del altar en un ceremonioso trayecto, como acompañando a Jesús en su entierro, y lo ha escondido para que no



Tenebrario Catedral de Sevilla

escondido detrás del altar. Con el regreso de la vela encendida, la luz de Cristo, cesaba el ruido y concluía el rito. Las matracas y carracas imitando el crujir del madero sobrecogían del mismo modo que ahora sobrecogen los tambores del Perdón, el golpear en el empedrado de las horquillas del Cristo de la Buena Muerte o la tormenta de los tambores del Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar cuando se encierra el Cristo del Mar.

Segunda escena

La Plaza de Santa María es un sin parar de cofrades, penitentes y músicos. Son las cinco y media de la tarde del viernes santo. En el centro, frente a la fachada se alinean los pasos por su orden. El primero La Samaritana, el último La Soledad. Las andas son pequeñas para ser llevadas por pocos portadores. Los cofrades ya no visten como en los primeros años hábitos negros, ahora proliferan los blancos, morados, incluso alguno marrón color castaña.



Matraca Catedral de Santiago EFE Lavandeira Jr.

se vea su luz, empieza a golpear a oscuras el suelo con el pie y el ambón con la mano, y sin un ápice de luz comienzan a hacerse sonar por los presentes las grandes matracas y las penetrantes carracas, instrumentos de madera en recuerdo del material del que estaba hecha la Cruz, que al ser volteadas violentamente con las manos provocaban un ruido ensordecedor. El sobrecogedor restallar de estos instrumentos justificaba el terror de la gente, que gritaba y profería ayes sobrecogedores, invitándola a purgar sus pecados ante la inminencia de la muerte del Señor. El girar de matracas y carracas pretendía simular la música que se despertó al expirar Jesús en la Cruz cuando se rasgó el cielo y se produjo la convulsión de la naturaleza, (*“la tierra tembló, y se partieron las piedras”, dice Mt 27,51*). Esta sinfonía tétrica cesaba cuando el sacerdote volvía a aparecer con la vela encendida que había

El pueblo se involucra en los desfiles procesionales, en los que ya se da cita, primero la música de capilla y coro, y luego la música de banda. Son los preparativos de la Procesión del Santo Entierro, que cada viernes santo salía de la Iglesia de Santa María y que era la más famosa y popular. Abría el cortejo, dice Ana María Flori, un destacamento del ejército con un cabo a caballo y el estandarte de Santa María, acompañado con la Bocina que era transportada en un carro con flores y cuya aparición data del último cuarto del siglo XIX, ocupando la cabecera con el llamado “Toque de Ciudad” datado ya en 1492 y cuya finalidad era la de convocar a los fieles, bocina que en la actualidad sale el viernes santo y a cuyo peculiar sonido se le ha dedicado una composición: Camino de Soledad, Toque de Ciudad, de Enrique Muñoz Sancho y Juan Palacios Zaragoza.

De 1819 a 1931, durante ciento doce años, la ciudad de Alicante estuvo celebrando la Procesión General del Santo Entierro, que salía de la Iglesia y Plaza de Santa María sobre las seis de la tarde cada Viernes Santo, abriendo el cortejo la Samaritana y cerrándolo el Sepulcro y la Soledad, recorriendo el casco antiguo para terminar en la calle Mayor. Por la mañana de ese viernes los pasos eran llevados desde sus sedes a Santa María. De la iglesia del Carmen acudía la Virgen de los Dolores; la Sentencia y la Verónica de San Francisco; la Caída, Angustias y el Nazareno de las Capuchinas;



Hermandad Nuestro padre Jesús, 1944. Foto Sánchez.AMA

otras tallas estaban en casas particulares, como las de la Santa Cena, que la tenían los vecinos de la calle Diaz Moreu, hasta que se vendiera en 1880 a la cofradía de los alpargateros de Elche, esta a su vez, la vendió tres años más tarde a la Cofradía California de Cartagena y en 1957 esta lo enajenó a una cofradía de Badalona, donde posteriormente se vendieron las imágenes..

La procesión se organizaba como un remedo histórico de escenas pasionistas. Según Martínez Morella, a quién cita el Padre Sampedro Forner, el cortejo estaba formado pedagógicamente, siguiendo la historia de la Pasión según los Evangelios,

para que el pueblo la entendiera. La abría el paso de la Samaritana, tras ella La Cena, El Lavatorio, La Oración en el Huerto, La Negación de San Pedro, Los Azotes, El Ecce Homo. El Nazareno, La Sentencia, Jesús con la Cruz a Cuestas, La Verónica, La Caída, San Juan Evangelista, Nuestra Señora de los Dolores, Jesus Muerto en la Cruz, la Santa Cruz, El Sepulcro y La Soledad, aunque no todos los años salían todos los pasos. Así y como ejemplo, según Sellers, en el año 1878 salieron La Samaritana, La Oración en el Huerto, La Santa Cena, Jesus atado a la Columna, Ecce Homo, La Sentencia, Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Caída, la Verónica y La Dolorosa. Cerraban el Sepulcro y La Soledad.



Año 1947 Foto Sánchez AMA

El itinerario era Villavieja, Paseo de Ramiro, Jorge Juan, Lonja de Caballeros, Monjas, Montegón, Virgen de Belén Santos Médicos, Plaza de San Cristobal, Labradores, Angeles (*actual Miguel Soler*), Rambla de Mendez Nuñez y Mayor.

A continuación, filas de devotos y nazarenos llevando teas, velas, cirios y atributos de la pasión. Los pasos eran acompañados por una banda de música, principalmente los de Misterio y las Vírgenes y los Cristos por una capilla musical o un coro entonando patéticos motetes. El casco histórico se decoraba y se iluminaban los balcones.

Imaginemos que las bandas que acompañaban a las Cofradías procedían de guarniciones militares de nuestra Ciudad, como los cuarteles

de San Francisco, del Carmen o del Rey o eran bandas de música civiles como la de La Lira integrada con músicos del Teatro Principal, que en virtud de contrato firmado con el Ayuntamiento (ya que la Banda Municipal se fundó en 1912 bajo la dirección del Maestro Torregrosa, autor del Himno de las Hogueras), acompañaba a la Procesión del Santo Entierro mientras duró ese contrato o la de la Amistad de Villafranqueza fundada en 1856. La música que interpretaban estas bandas con total seguridad era fúnebre basada en piezas clásicas como el segundo movimiento de la *Tercera Sinfonía de Beethoven*; la marcha fúnebre de Chopin o la de Sigfrido de la ópera *El ocaso de los dioses* de Richard Wagner; las marchas fúnebres de Schubert; o el «Adiós a la vida» de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, o podrían tocar alguna



Salida del paso de la Virgen de los Dolores en la Procesión General. Diario El Tiempo 1928 AMA

marcha de Gabaldá, quien fuera director de la Banda de la Guardia Real de Madrid y que ya en ese tiempo había compuesto para la Semana Santa las marchas "La Guirnalda" "El Llanto", "El Panteón" o "La Soledad"

Cuando los pasos llegaban a la Calle Mayor -que era el lugar donde terminaba la

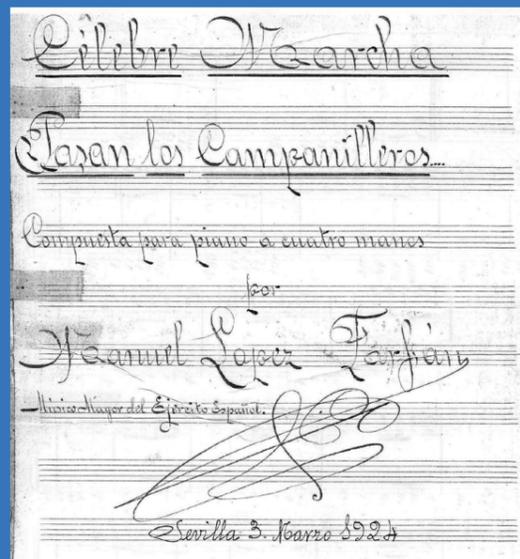
procesión-, volvían a sus sedes al ritmo de "marchas alegres" principalmente a los sonos del llamado "Himno del Toreo", el pasodoble "Gallito" del Maestro Lope compuesto el día 29 de Julio de 1904, para la Corrida de la Prensa de Valencia en la que tomaron parte Fernando Gómez "Gallito Chico", Agustín Dauder "Colibrí", Ángel

González "Angelillo" y Manuel Pérez "Vito". Para tal evento se pidió al Maestro Lope, director de la Banda Municipal de Valencia, que compusiera un pasodoble, pero él compuso cuatro, uno para cada torero, alcanzando un éxito sin igual el dedicado a Gallito. Por tanto el pasodoble se dedicó a Gallito Chico y no al mítico Joselito

el Gallo, hermano pequeño de este, que a la fecha de su estreno solo tenía nueve años. Al son de Gallito los pasos se iban camino de sus sedes y así hasta el viernes 3 de abril de 1.931, día en el que se produjeron disturbios, formándose un tumulto durante la procesión, dejando por tal motivo al año siguiente de organizarse esta.

Concluida la guerra, es en 1940 cuando el propio Ayuntamiento promueve la recuperación de las procesiones de Semana Santa. Así el alcalde de Alicante, Ambrosio Lucíañez, solicita al Gobierno Civil su reanudación. ¡Sólo pasó un día! para que el gobernador, Fernando de Guezala, diera luz verde autorizándolas!

El Jueves Santo de ese mismo año, la hermandad del Cristo de la Buena Muerte se convertirá en la primera hermandad en salir tras 9 años. Al siguiente día, Viernes Santo, tiene lugar nuevamente la Procesión General del Santo Entierro, que ese año solo cuenta con el Sepulcro y La Soledad. En los años sucesivos se siguieron incorporando Hermandades hasta que en 1946 las procesiones se organizaron por separado y en la procesión general solo salió una representación de cada Hermandad.



Portada de la partitura de "Pasan los Campanilleros"



Francisco Grau Vegara

Al palio le están tocando "Pasan los Campanilleros" y la gente aplaude al compás del baile de las bambalinas. Uno le dice al otro: ¡Campanilleros! y la escena se detiene en la retina como un tesoro tantas veces repetido. Las cajas de la banda repiquetean cascabeles. Qué pensarían aquellos que prohibieron que se tocara en la Semana de Pasión por frívola, poco piadosa, y hasta ultrajante. "¿Prohibida?. Sí totalmente prohibida."

Pasan los Campanilleros, esa marcha que compuso el "Genio de San Bernardo" Manuel López Farfán en 1924, y que fue dedicada al Crucificado del Misterio de la Cofradía de las Siete Palabras de Sevilla, trasplantando al desfile procesional las coplas que los coros de campanilleros cantaban y tocaban por toda España en los rosarios de la aurora, y que en contra de lo que muchos creen no eran villancicos. Fué prohibida hasta bien entrados los años noventa. La letra elegida estaba escrita por otro capitán del Regimiento Soria 9: "En la cima del Monte Calvario" y dice así:

En la cima del Monte Calvario
orlada de nubes brillaba una Cruz,
y a sus pies con el Santo Sudario
esperaba María un rayo de luz
que era su hijos Jesús.

Después ha tenido muchas adaptaciones: "A la puerta de un rico avariento.." etc. y quizá la más famosa es la de Antonio Burgos dedicada a la Esperanza Macarena, que fue grabada por Carlos Cano.

En el Arco de la Macarena,
nardo y yerbagüena,
la Virgen está,
Esperanza que ríe su pena,
morena,
Niña de Gracia llena
y Reina de la Madrugá.



Rubén Jordán Flores

Tercera escena

El redoble del mar se hace presente jugando entre el perfume de las flores recién cortadas, y la brisa chapotea traviesa en el pábilo de las velas. Suenan los clarines del levante, con un leve acorde de azules marinos y olas blancas. El mediterráneo condiciona el paisaje de capirotos y cuevas. Nada se asemeja al palio azul de nuestro cielo. Suena una marcha y el alma se abre como un jazmín de Santa Cruz, como una cancela del Barrio, como la palmera de la noche de San Juan.



Cantaora de saetas EFE Jesús Domínguez

Como he contado, la autoridad eclesiástica, tras su estreno, la prohibió terminantemente y amenazó con multas, cierre de templos o con la disolución de aquellas cofradías que la interpretarían en sus desfiles procesionales. Estuvo prohibida desde la vez que se le tocó en 1924 a La Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor al entrar en la calle Sierpes. Vedada estaba cuando en el año 1995, setenta y un año después, la Hermandad de las Siete Palabras a cuyo Cristo estaba dedicada pidió autorización para tocarla, que le fue inmediatamente denegada. En la Madrugá del año siguiente de 1996, la Macarena sin previo aviso, y cogiendo a todo el mundo por sorpresa, rompió con esa marcha en su entrada en La Campana, que atravesó de principio a fin enlazando solo el estribillo de las campanillas, para locura del gentío allí congregado.

Y en la imaginaria escena la banda podría enlazar Campanilleros con sonidos de pasión nacidos en esta Tierra, como la marcha "Osanna -que no Hosanna- in Excelsis" compuesta en 2009 por un alicantino de Novelda, Oscar Navarro para la Virgen de la Estrella de Triana. O con "Se siempre nuestra Esperanza" del alicantino Rubén Jordán que "se la

hizo" y se la tocan todos los años a La Macarena y que también le ha compuesto a la Virgen de los Dolores "Reina de Santa María"; o con "Reina de la Trinidad" del compositor de Benejuzar, Eloy García López ideada para la semana santa malagueña, o "La Quinta Angustia" o "Plegaria Alicantina" o "Maire de la Soletat" de Francisco Grau Vergara, también músico de Benejuzar, que es el único compositor que ha llegado a General de Brigada del Cuerpo de Músicas Militares, convirtiéndose desde ese momento en el primer y único oficial músico en alcanzar este empleo en nuestro país, todos ellos compositores alicantinos que mueven el alma al son de sus marchas, con ese sonido que inunda los sentidos y te hace ser mucho mejor.

Cuarta Escena

Una casa encalada, una calle estrecha, una cuesta empinada, un geranio en la repisa, una voz de dolor que bate su pena en las alas del viento de levante. Saeta la palabra que viene sagita, del latín flecha, porque va de la garganta a clavarse directamente en el corazón necesitado. Cristo mira a los balcones en busca de una explicación



"Saeta en Santa Cruz"

convinciente y ese llanto de voz derramado le consuela. Como decía Chacón: Hay que cantarla llorando.

En Alicante Jose Menese un día en Santa Cruz, decía que no le pudo cantar en la calle Placentines de Sevilla a Jesus del Gran Poder porque al ser la calle tan estrecha y ver tan de cerca el rostro del Señor "¡él que era ateo, se emocionó" tanto!, que no pudo articular sonido.

Y la saeta queda en el aire, mientras Jesús lleva su Cruz a cuestas por las calles de nuestra Ciudad, que le ve pasar flagelado, coronado de espinas, crucificado sin socorrerle en su condena. Jesús va en silencio; el silencio otro de los sonidos de la Semana Santa, quizá el que más duele, el que más te agita las entretelas, el que más te hace caer en la verdadera verdad de Cristo. Silencio.... y solo se escucha el racheo de los pies de los costaleros, con un ruido que es más un arañazo en el alma o quizá lo es en el asfalto, pero que termina clavándose dentro. El silencio, que te deja a solas con Jesús, en el momento en que no sabes que decirle, ni si mirarle a los ojos, y que llega a completar la partitura de la Pasión, poniéndole su melodía a la escena, porque el silencio en Semana Santa también es música.

Podría ser una saeta:

El silencio también es música
cuando en el empedrado
se deslizan las zapatillas
de los que te llevan debajo

Se lleva el dedo a la boca
la luna..y pide silencio.
Que quiere oír cómo suena
la oración del costalero

Y el asfalto se hace ahora
camino que lleva al cielo
que es un amor sin medida,
el compás de su racheo.

Como bien dijo Aurelio Verde: ¿Quién te enseñó costalero los andares del Señor?.

Perdón, Gran Poder, Buena Muerte, noche, pasión, tinieblas, tradición y silencio. Cierro los ojos y siento como se zarandea la Cruz como un péndulo, como se le mueve la túnica, como se despide de ti el ladrón bueno, y esa música no es humana, es divina. Es como si en un momento se te dijeran todas las palabras, porque Jesús no las necesita para llegar a ti, solo el silencio.

Bibliografía utilizada

- Ana María Flori López -Tradición, cofradías y música en la Semana Santa alicantina del último tercio del siglo XIX.-
- Jose Carlos Sampedro Forner. Paso a Paso.
- Vicente Martínez Morella.- La Iglesia de San Nicolás de Alicante.
- Joaquín Saez Vidal. El antiguo paso de la Cena de Alicante, obra de Antonio Riudavest (1851).



Ecce Homo

Francisco Sempere Botella
Nuestro Padre Jesús y Santo Sepulcro.
Hermandad Penitencial del Perdón.

Consummátum est. Et inclinátó cápíte trádidit spíritum.

¡Todo está consumado! E, inclinando la cabeza, entregó su espíritu.

Amanece el viernes 3 de abril del año 33 de nuestra era y año 16 de Tiberio Cesar, día 14 del primer mes o de Nisán para los judíos.

El sol luce esplendoroso, las calles de Jerusalén bullen jubilosas con el ir y venir de sus gentes y de los forasteros, llegados para celebrar la Pascua.

De las chimeneas de las casas, se escapa el humo de los hornos, donde se cuecen los Panes Ázimos, con cuyo característico aroma se va llenando el ambiente.

En las terrazas cuelgan pieles de los corderos sacrificados en el templo, y que constituirán el plato fuerte de la Cena Pascual.

Dentro de las casas, las mujeres se afanan en aderezar los manjares y los hombres acarrear cántaros de agua para las abluciones y trasiegan el vino para la cena, mientras los niños se entretienen en limpiar las hierbas amargas que, una vez aderezadas, recordaran con su amargo sabor los años de cautiverio en Egipto.

En el templo el ir y venir de la gente pone la nota colorista en los pórticos, mientras los guardias por las murallas tratando de detectar cualquier incidente o alboroto en el pacífico deambular de los habitantes.

Son las doce de la mañana, entre el final de la hora tercia y el comienzo de la sexta, se rumorea que en la Torre Antonia, residencia oficial del Gobernador Romano, ha habido juicio y sentencia contra tres malhechores. El resultado condena a muerte de cruz.

Poncio Pilatos proclama el veredicto de la iniqua condena de Jesús: **"IBIS AD CRUCEM" (Irás a la cruz).**

Esta sentencia hubiera pasado desapercibida en un día normal, pero en vísperas de la Pascua, hace que algunos judíos muestren su desaprobación.

Desde aquel momento Jesús ya no tenía ningún derecho, legal o humano, para ser respetado.

Inmediatamente da orden a su centurión **"primus pilus"**, o centurión jefe, que organizase la centuria y se pusiese en marcha.

Del patio de la fortaleza ha salido el cortejo de los condenados. Lo abre un tribuno a caballo al que siguen varios soldados a pie, escoltando a los reos que cargan los travesaños en los que, una vez clavados por las muñecas, serán izados sobre los estipes en el monte Calvario.

Éstos se encargarían de controlar los cruces de calles, lugares estratégicos y azoteas, por donde iba a pasar el séquito. La organización romana siempre perfecta y el momento debía ser aprovechado para dar sensación de fuerza y de imperio a los judíos que llegaban de fuera.

La comitiva se dirige, dando un rodeo, hacia la Puerta Judicial o de Efraín, pasando por las calles más concurridas para que el pueblo pueda ver a los condenados y su castigo sirva de ejemplo.

Por delante de cada reo irá un soldado con una tabla en lo alto de una vara, a modo de estandarte, indicando a la gente la causa de la condena, el **"títulus"**.

Dos ladrones y asesinos, el otro un hombre carismático para algunos y desconocido para otros, y que el único crimen ha sido proclamarse rey de los judíos y nada más y nada menos, que Hijo de



Dios, blasfemia esta que le ha hecho merecedor de la pena de muerte según la Ley Judaica. Pena de muerte confirmada por el Gobernador Romano.

Los soldados encargados de la ejecución, “**los carnifices**”, serían los que, antes de la salida, colocarían el madero del patíbulo sobre los hombros de Jesús atándolo a sus brazos en cruz.

Los verdugos saldrían al comienzo de la comitiva e irían rápido para llegar con tiempo al Calvario y tenerlo todo preparado. Llevarían: escaleras de cuatro metros, el “**curifragium**” (un mazo de hierro para quebrar las piernas de los crucificados y acabar con la vida de estos), la caja con las herramientas necesarias para realizar el acto, sogas, cuerdas, su comida, bebida y la “**posca**”, el vino de los legionarios.

La duración que debió tener el trayecto, se puede calcular en una hora y cuarto, el paso lento de Jesús después de su terrible flagelación, el madero sobre los hombros y cuesta arriba, con su sistema muscular muy dañado y dolorido, además tenía gravísimos problemas con la respiración, siendo ésta jadeante, corta, ruidosa y muy dolorosa.

En cuanto al encuentro con la mujer Verónica, solo la piedad cristiana lo contempla en una de las estaciones del Vía Crucis. Esta mujer Piadosa y Misericordiosa, desafiando la autoridad romana, enjuga el rostro del condenado, siendo premiada con la imagen del Redentor.

Comienza el itinerario por “la calle de la amargura” con un corto descenso y mucha pendiente hasta el profundo arroyo que cruzaba la ciudad, que se salvaría por una gran losa de piedra plana atravesada. Antes de atravesar el puente de piedra que cruzaba el arroyo “Tyropeon” se produciría el encuentro con su Madre. Desde este punto hasta la muralla es toda una empinada cuesta por calles muy estrechas, serpenteantes y llenas de mucha gente, pues era mediodía y todo el mundo estaba en la calle. Las paredes de las casas estaban encaladas de blanco. Había un fuerte olor a especias. Las calles llenas de barro debido a las aguadas de los vecinos, que tiraban el agua sucia a la calle, que corría hacia el “Tyropeon”, y, también había excrementos de animales de carga.

Pasada la puerta Judiciaria, le ayudaría Simón de Cirene a llevar el patíbulo, obligado a la fuerza por los soldados romanos, por lo que se aceleraría el paso, quedando aproximadamente unos doscientos metros de terreno abierto y muy empinado, con un desnivel de unos quince metros.

Sin la ayuda prestada por Simón, Jesús no hubiese podido salvar el fuerte repecho que le quedaba.

Fueron los últimos pasos que Jesús dio en la tierra con su cuerpo mortal por la escalinata hacia el cadalso. Simón de Cirene iría adelantado para entregar el patíbulo a los verdugos que estaban esperando.

...“Cuando miro tus manos amarradas con las cuerdas que trenzaron mis pecados, cuando miro tu rostro lacerado y tus sienes de espinas coronadas, contemplando tu celestial mirada que amorosa a todos va perdonando en el fondo de mi pecho acongojado se me enciende una llama esperanza...”

...“Porque sé, Señor, que tu ternura hacia el hombre te hizo víctima propiciatoria, y cargando con la cruz por la vía de la amargura alcanzaste en el calvario la victoria para dar al pecador vida segura, abriéndole las puertas de la gloria...”

...El Calvario es el lugar de la tragedia de un Dios que, haciéndose hombre, asume la finitud humana hasta el punto de hacer experiencia con sí mismo del sufrimiento más terrible, de la máxima soledad, del agotamiento físico y de la oscuridad espiritual y, sin embargo, su rostro ensangrentado sigue siendo imagen del Dios invisible, que ofrece su compasión a todos los seres humanos”...

El soldado romano tiraba suavemente de la cuerda para acelerar el paso, aunque seguramente conquistado por la docilidad de este condenado tan manso. Iba seguido por su Madre, San Juan y las tres mujeres de Galilea. Atrás quedaba el séquito de soldados para impedir que nadie más subiese. Le esperaba la parte más terrible de su pasión y a la vez la más hermosa. Iba a celebrar realmente su primera y única Misa derramando toda su sangre por la humanidad. Duraría ésta hora y media.

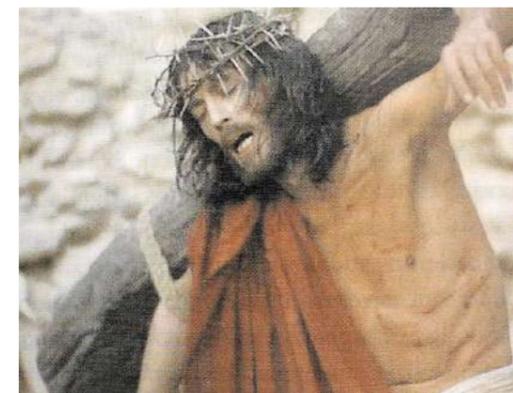
En el trayecto, Jesús iba sumamente dolorido por el traumatismo de todos sus músculos. Su respiración era muy difícil, porque la pleura estaba inflamada, lo que le producía un fuerte dolor torácico con cada respiración y hacía que le faltase el aire necesario.

Seguramente el corazón debió sufrir taquicardia al estar comprimido por la pericarditis. Todo esto le supuso un enorme gasto de energía y una deshidratación enorme. Además por su ojo derecho, muy inflamado por algún fuerte golpe, tendría la visión muy mermada, posiblemente no vería nada.

Debió ser una proeza dar un solo paso, y daría aproximadamente 1.700 hasta llegar al lugar del suplicio. No es de extrañar que se cayese varias veces en el trayecto y que los romanos destinasen a

Simón de Cirene para que le llevase el madero.

...“El Calvario es la respuesta de Dios a todo el sufrimiento del mundo. El madero infamante que sostiene al crucificado, se ha convertido en árbol de la vida que se eleva hasta el cielo en favor de la humanidad. Es el lugar de la esperanza; y lo es también para mí, para mi situación personal, a menudo marcada por diversas formas de oscuridad o de sufrimiento. Lugar de la solidaridad, lugar de la tragedia, lugar del perdón y de la vida. Pero para que el Calvario sea eso realmente tenemos que hacer el esfuerzo de subir allí”...



La crucifixión es la tortura más terrible que ha podido inventar la mente humana. A los judíos les producía tal espanto que la consideraban en sí misma impura y el que lo padecía sufría el anatema de ser maldito. La lengua hebrea no tenía, ni tiene actualmente, una palabra equivalente a crucificar por lo antes mencionado. Usó siempre el término “TALAH (TLH)” que quiere decir “suspender”.

Jesús no cargó con la cruz entera, sino con el palo horizontal o patíbulo, que tendría unas dimensiones de 178 x 13 centímetros. Simón de Cirene llegó el primero al lugar de la crucifixión y lo entregó a los “**carnifices**”, que procedieron a instalarlo atando unas sogas en los extremos del patíbulo y pasando sus cabos por los agujeros de dos “**motones o garruchos**” de madera, atados en lo alto del palo vertical y a los lados, dejándolo elevado sobre el estipe. El palo vertical, o estipe para los romanos, estaba colocado en lo más alto de la roca del calvario.

Al llegar Jesús a la plataforma lo desnudaron. Lo sentaron sobre la prominencia de la roca, con la espalda pegada al palo vertical, amarrándolo a continuación a ese tronco por medio de una cuerda a la altura de Las caderas. Descendieron el patíbulo por medio de las cuerdas, de la misma manera, lo colocaron por detrás de su cabeza y de sus hombros. Jesús estaba sentado apoyado al tronco vertical y mirando hacia Jerusalén, con la cabeza hacia abajo y el cuerpo combado hacia adelante.

Previamente, lo habían amarrado fuertemente con cuerdas los pies por los tobillos, colocándole el izquierdo por encima del derecho para que no se resistiera con los pies y así facilitar el enclavamiento posterior al palo vertical. Los brazos también los inmovilizaron atándolos al patíbulo con la misma



finalidad y evitar pusiera resistencia a la hora de clavarle las manos en el madero horizontal. Nada de esto hubiera hecho falta pues Jesús no mostró en ningún momento resistencia alguna.

Llegado al momento del enclavamiento, dos verdugos sostenían los extremos del madero con los agujeros para los clavos, otro tiraba de la mano con una cuerda hasta hacerla coincidir con el agujero de la madera una vez traspasada la mano, un cuarto verdugo con una maza le clavo los clavos de gran tamaño, la parte puntiaguda del clavo que sobresalía por la parte posterior del madero se doblaba hasta incrustarlo en la madera, por este motivo costó gran esfuerzo para separarlo de la cruz una vez muerto, la cabeza de los clavos era plana, en forma de disco, para impedir que se saliese de las manos. Ahora procedía al crucificado elevarlo con el madero clavado y situarlo arriba del estipe donde quedaría hasta su muerte. Una vez clavados los pies y manos al madero soltaron las cuerdas que sujetaban al reo para que no se resistiera.

La cabeza quedó a unos tres metros del suelo, esto se puede saber con certeza pues nos dicen los Evangelios que le dieron vinagre con una esponja colocada en el extremo de una rama de hisopo, que medía medio metro, lo que sumado a la altura del soldado, más la longitud del brazo extendido, hacen los tres metros.

Hecho esto, colocaron el tablero del “*títulus*” en lo alto del palo con una cuerda, tiene unas di-

mensiones de sesenta centímetros de largo por veinte de ancho, estaba hecho de madera de nogal, según lo describe “Hessemman”. Las letras estaban escritas en rojo y negro sobre un fondo blanco de cal. La inscripción traducida al castellano dice: **JESÚS NAZARENO REY DE LOS JUDÍOS**, con letras grandes para ser leídas por los transeúntes que pasaban por delante, a unos seis metros donde estaba clavada la cruz. La inscripción estaba en lengua latina en la línea de abajo, la griega en la de en medio y la hebrea en la superior, yendo los trazos de derecha a izquierda.

Una vez clavado en la cruz, los verdugos se retiraron, los Evangelios nos narran que su Madre estaba allí en el mismo cadalso justo delante de su hijo, a su izquierda, frente al lado derecho de Jesús, estaba el apóstol Juan. Gracias a esta situación pudo contemplar la lanzada y como brotó la sangre y el agua de su costado. La posición tan cercana a Jesús le permitió asimismo oír las palabras que Jesús dijo en la cruz y que posteriormente nos transmitió en su Evangelio. Estaban también presentes las tres mujeres que cita Juan: la hermana de su propia Madre o Salomé, que a la vez era madre de Santiago el Mayor y de Juan; María de Cleofás, madre de Santiago el Menor y María Magdalena.

Jesús murió muy rápido, después de estar alrededor de hora y media colgado en la cruz. Murió por agotamiento y asfixia tras soportar tremendos dolores. La muerte se precipitó como resultado de la brutal flagelación. Padeció una inmensa asfixia y, tras un paro cardíaco, falleció.

Su fallecimiento se produjo a la hora nona del viernes víspera de la Pascua, inmediatamente le cubrieron el rostro con un paño-sudario.

Esta atención al cuerpo de Jesús se atribuye a José de Arimatea porque era un personaje muy influyente y además previsor y magnánimo, como lo demuestra el haber hecho su sepulcro con tanta previsión y todo lo que hizo para honrar al cuerpo muerto de Jesús. Fue él junto a Nicodemo, el que cubrió el rostro con este paño.

¡Todo está consumado! E, inclinando la cabeza, entregó su espíritu.

Consummátum est. Et inclinátó cápite trádidit spíritum.

Bibliografía utilizada

- El Evangelio de San Juan.
- La Sábana Santa de Turín.
- El Santo Sudario de Oviedo.
- La Semana Santa, Carlos Llorente.
- Documentos de las Doctoras: María Valtorta y Ana Catalina Emmerich.
- Plantas salvajes: Plantas espinosas existentes en Jerusalén; Zizyphus spina o el Paliurus spina Christi. Para la corona de espinas de Cristo.

José Esteve Bonet y su obra para la provincia de Alicante

Marina Belso Delgado
Historiadora del Arte

Durante el siglo XVIII en España, se asistió a una época protagonizada por diversas transformaciones políticas, económicas y sociales llevadas a cabo por la monarquía borbónica, y que durante el reinado de Carlos III (1759-1788) se darían con mayor intensidad (Luzzi Traficante, 2016). Entre los cambios que se quisieron llevar a cabo destacaría la reactivación económica y de comercio y también el centralismo cultural, entendido este último como el interés por promover proyectos y acciones en los que se reflejaran los ideales y aspiraciones monárquicas a través de la cultura artística y del saber, creando para su desarrollo reales colegios, bibliotecas o academias, que venían a secundar el modelo de instituciones académicas gestado previamente en Francia e Italia¹. En este sentido, desde la Corte se quiso modernizar e incentivar el progreso de múltiples disciplinas como la Ciencia, en la que se experimentaron transformaciones ligadas al concepto de la razón y la experimentación, rasgos propios del pensamiento ilustrado, y que se vieron beneficiadas en buena medida por el interés creciente en la educación (Puerto Sarmiento, 2009).

Pero también en este período se puso especial interés en las manifestaciones artísticas y se pretendió favorecer su aprendizaje y desarrollo sobre todo a partir de 1752, año en el que se inauguró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Este acontecimiento supuso no solo el comienzo de la regulación de la enseñanza y estudio de los artistas, quienes hasta este momento habían dependido tan solo de los conocimientos y destrezas del maestro con el que se encontrarían trabajando, sino también la progresiva profesionalización de sus oficios, su nueva consideración social como creadores libres y no sujetos a cargas económicas impuestas por las corporaciones gremiales², así como la progresiva implantación del gusto por la norma clásica a través de la formación en las reglas y preceptos de la Antigüedad³. Ello conllevaría al nacimiento de un estilo "oficial" apoyado desde la Monarquía, tal y como se intuye a lo largo de los estatutos de 1757 de la institución madrileña y que fueron redactados por el propio rey, quien veía en esta academia un gran beneficio para "mis Vasallos, lustre, y decoro de mis Reynos"⁴.

1 Algunos investigadores, entre ellos Román de la Calle, hacen referencia al control que quiso ejercer la Monarquía sobre las Reales Academias y cómo estas siguieron de cerca los modelos franceses "por directa imposición y estrategias borbónicas". DE LA CALLE, Román, "La revolución del gusto en los umbrales de la modernidad", en DE LA CALLE, Román (ed.), *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, pp. 30-31. Pueden ser nombradas también las palabras que sobre el tema formuló Ignacio Henares Cuéllar en su discurso inaugural del curso 2011-2012 en la Real Academia de San Carlos, haciendo referencia a cómo la estética académica partía de "los ideales políticos del decoro y a los formales del clasicismo", estando al servicio de la monarquía, mostrando "su tendencia centripeta" y el anhelo de controlar todas aquellas labores y trabajos que fueran funcionales tanto para la economía como para la ideología. DE LA CALLE, Román (coord.), *Artes, academia y sociedad. Estudios sobre el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2016, p. 81-82.

2 "Todos los Academicos que residen fuera de la Corte podrán ejercer libremente su Profession, sin que por ningun Juez ó Tribunal puedan ser obligados á incorporarse en Gremio alguno". REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1757, p. 96.

3 Pueden citarse algunas referencias ilustrativas pertenecientes a los estatutos de 1757, por ejemplo al respecto de los Directores de pensionados en Roma que "el cargo de este Director será hacer que los Pensionados se apliquen... los Pintores á copiar y estudiar las Escuelas de los mas célebres Professores, los Escultores á copiar y modelar las Estatuas y baxos relieves antiguos, y los Arquitectos, además del estudio de sus Libros, á observar las célebres ruinas y preciosos monumentos de la antigüedad... procuren instruirle de los primores antiguos y modernos de las tres Artes, de que tanto abunda aquella Corte". Ibidem, pp. 55-56.

4 Ibidem, p. 6.

Con el propósito de difundir los conocimientos artísticos de lenguaje clásico, no tardarían en abrir otras instituciones académicas a imitación de la de Madrid y que fueran dependientes de esta, como fue el caso de la de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, inaugurada en 1768 (Aldana Fernández, 1998). En consecuencia, se asistiría desde mediados del siglo XVIII y ya a finales de este al intento por una cierta homogeneización estilística por todo el territorio, que debiera ajustarse a los dictámenes y lecciones impartidas por las Reales Academias y que estas se encargaran de la supervisión de los proyectos a fin de que se adecuara al nuevo “buen gusto”.

Como es lógico, la ciudad de Alicante no fue ajena a todos estos cambios y de manera puntual se fue preocupando por renovar su apariencia y ordenación urbana mediante la apertura de alamedas, el traslado del cementerio fuera del núcleo cívico, así como la proyección de nuevos edificios o la remodelación de los ya existentes bajo criterios estéticos de influencia clásica romana, intentando dotar a la ciudad de una cierta unidad, aunque realmente el interior de sus edificaciones se mostrase desordenado y sin criterio homogéneo (Hernández Guardiola y Sáez Vidal, 1997: 79-103).

A ello debe sumarse la privilegiada posición como ciudad portuaria que mantenía Alicante, lo que no sólo influiría en su desarrollo comercial sino que también suponía la entrada y salida de tendencias artísticas e ideológicas que se darían sobre todo a través de la llegada de obras extranjeras⁵, especialmente italianas, como fue el tabernáculo de mármol genovés que preside el presbiterio de la colegiata de san Nicolás, así como otras piezas destinadas a otras localidades que eran desembarcadas en la costa alicantina, como por ejemplo las esculturas de 1759 que el artista valenciano Francisco Vergara Bartual realizaría estando en Roma para la capilla de san Julián de la catedral de Cuenca (Ponz, 1779: 62; Navascués Palacio, 1972: 11-16).

Además, por todo el territorio alicantino se llevó a cabo la construcción de varias capillas y ermitas con planteamientos cercanos al clasicismo como

puede ser la capilla de la Comunión de la basílica de Santa María de Elche, construida entre 1774 y 1789 (Cañestro Donoso y García Hernández, 2009: 71-87) o la ermita de Santa Bárbara de Monóvar, ya de 1799 (Hernández Guardiola y Sáez Vidal, 1997: 97). Sin embargo, los proyectos artísticos que predominarían en este período serían principalmente los destinados a la renovación de la apariencia de templos ya existentes que tenían una ordenación y decoración interior con una unidad estilística poco coherente y desfasada, como fueron los casos de la catedral de Orihuela o la iglesia de Biar, cuyas paredes se revistieron de yeso para dar consonancia visual y estética a los templos, así como las destacables reformas efectuadas la iglesia de Monserrate de Orihuela y de la iglesia de Santa María de Monforte del Cid en las postrimerías del siglo XVIII (Cañestro Donoso y Maciá Pérez, 2018).

Todos los intentos por adecuar las viviendas y su decoración al nuevo “buen gusto” académico tuvieron mayor resonancia a partir de 1777, concretamente a través de la expedición de la Real Orden del 23 y del 25 de noviembre por el Conde de Floridablanca, en la que se ordenaba que cualquier traza o proyecto de edificio o mueble litúrgico debía enviarse previamente a la Academia para supervisarlos y poder aprobarse. Es en la segunda Real Orden, dirigida especialmente a la comunidad eclesiástica, en la que se instaba a la utilización de mármoles y otras piedras nobles menos costosas para la ejecución de retablos y otros adornos⁶, evitando así el uso de la madera y dorados que podían ocasionar incendios, si bien el trasfondo de dichas órdenes se encaminaba a implantar desde la propia Corte el nuevo gusto estético de inspiración clásica, normativizarlo y desterrar cualquier exceso artístico de raíz barroca (Martín González, 1992: 489-496). En el caso alicantino, es bien elocuente el papel que desempeñó el obispo José Tormo en la renovación artística que se fue efectuando durante este período, preocupándose por el decoro de los templos y de su adecuación artística a través de la emisión de cartas pastorales como la de 29 de noviembre, para que todos los eclesiásticos siguieran sus recomendaciones a

⁶ Tal importancia le dieron al uso de piedras y mármoles como principal material con el que ejecutar las obras que, todavía en 1787, concretamente en 9 de junio, Floridablanca volvía a insistir en que “se promueva el uso de mármoles y estuco siempre que sea posible”, recomendando incluso la lectura de tratados en los que se hablase de cómo realizar el estuco jaspeado, alternativa en caso de no poder costear proyectos realizados con piedras nobles. LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María Virginia, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 183.

⁵ Se tiene constancia de que ya desde el siglo XVI llegaban obras italianas al puerto de Alicante circunstancia reforzada además por la presencia en la ciudad de la familia Lugano, genoveses dedicados al arte, al comercio y al mármol. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, “Breve noticia sobre los Lugano y otros artistas en la ciudad de Alicante durante el siglo XVI”, *Revista del Instituto de estudios alicantinos*, 30 (1980), pp. 135-137.

semejanza de las de Floridablanca en cada proyecto que fueran a emprender (Cañestro Donoso y García Hernández, 2009; Belmonte Bas, 2014).

Por su parte, las obras escultóricas también tuvieron que adaptarse en la medida de lo posible a este nuevo gusto, por lo que en ocasiones se utilizó el mármol u otros materiales como el alabastro o el estuco para realizarlas, de tal modo que su apariencia final resultaba más cercana a los modelos de la Antigüedad Clásica. Además, con el uso de estos materiales se podía prescindir de policromarlas o estofarlas, puesto que en sí mismas constituían obras bellas y majestuosas. No obstante, la evolución de la escultura religiosa barroca hacia un Clasicismo pleno tuvo serias dificultades en todo el territorio español, principalmente por la pervivencia de modelos y fórmulas tradicionales usadas en los talleres que se encontraban arraigadas en el gusto de la demanda popular y por la preferencia de la utilización de la madera como material más económico, ligero y fácil de trabajar.

Para garantizar la correcta aplicación de estas recomendaciones, era preciso recurrir a artistas titulados por la Academia para asegurar la correcta ideación de los proyectos, su aprobación y la notoriedad social añadida que suponía que el diseño y plan de este tipo de obras hubiera nacido bajo la mirada de las instituciones académicas, por lo que no es de extrañar que se contara con artistas académicos para tal fin, como fue el caso del escultor Esteve Bonet.

Proveniente de una familia de artistas y artesanos, José Esteve Bonet (1741-1802) se formaría en el noble arte de la escultura en la extinta Academia de Santa Bárbara junto con los hermanos José e Ignacio Vergara⁷, pintor y escultor respectivamente. Tradicionalmente se viene aceptando que el propio Ignacio lo tendría como discípulo en su taller (Martí Mallol, 1867: 7), aprendizaje al que se sumaría su posterior estancia en el obrador de su segundo maestro Francisco Esteve, también conocido como “el Salat”. Sin embargo, el joven escultor no estaría muy satisfecho trabajando en el taller de “el Salat”, y

⁷ Es conocido el destacado papel que ocupó la familia Vergara en el desarrollo artístico de Valencia durante todo el siglo XVIII. La mayoría de sus miembros, a excepción de José Vergara, se dedicaron al arte de la escultura, la arquitectura de retablos y el adorno. Buchón Cuevas recoge las noticias sobre el tema aportadas por investigadores como Joaquín Bérchez, Miguel Ángel Catalá y Alfonso E. Pérez Sánchez en BUCHÓN CUEVAS, Ana María, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Esport, 2006, pp. 117 y ss.

decidiría abandonarlo examinándose como maestro carpintero y estableciendo un taller por cuenta propia a partir de 1764 (Igual Úbeda, 1971: 27).

A los tres años de tener el taller abierto y quizá por recomendación de los Vergara, se matricularía en la primera sala del natural ofrecida por la Junta Preparatoria de San Carlos en el curso previo a su inauguración oficial, es decir, entre 1767 y 1768 (Buchón Cuevas, 2006: 100). Los primeros estatutos aprobados de la Academia valenciana, en los que se prohibía que cualquier individuo pudiera ejercer las Nobles Artes sin haber sido examinado previamente por la institución, dejaban patente que tan sólo aquellos profesores con el permiso de la Academia podían crear imágenes sagradas en las que se insistía que debían hacerse “con la perfección posible, y que la imperia de los que las formen no prosiga haciendo irrisibles los objetos de nuestra veneración”, además de la prohibición expresa de realizar obras a aquellos artistas que no hubieran obtenido la licencia pertinente bajo multa de cincuenta ducados⁸.

A tenor de lo expuesto, muchos escultores y artistas vinculados al gremio se apresuraron a solicitar el examen en la institución académica y con ello regular su oficio y las actividades del mismo, como fue el caso de Esteve Bonet, quien fue aprobado el 31 de julio de 1768 presentando un modelo de barro simbolizando la ciudad de Valencia⁹. La convalidación de su título de escultor por la Academia de San Carlos tan sólo supuso el inicio de una prolífica carrera, en la que de manera progresiva alcanzaría las más altas distinciones dentro de la misma hasta conseguir el nombramiento de Director de la Academia en el trienio de 1781-1784.

Sus visitas a Madrid, Toledo y diversos pueblos del Levante constituirían un añadido a su bagaje cultural y artístico, además de una buena oportunidad para darse a conocer y ampliar la cartera de clientes que, a lo largo de su trayectoria profesional, serían cada vez más prósperos y con una mayor posición en la escala social, circunstancia que le llevaría unos años más tarde a tener la oportunidad de realizar la que posiblemente sea su obra más importante: las figuras para el Belén del Príncipe Carlos, el futuro rey Carlos IV.

⁸ Dicha cita aparece en REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1828, pp. 55-56.

⁹ Curiosamente el *Libro de la Verdad* no hace alusión a su aprobado de 1768 por la Academia de San Carlos, pero sí aparece mencionado en las Juntas ordinarias de la misma.



Esteve Bonet, Virgen arrodillada (1781). Convento de san Juan de la Penitencia, Orihuela. Foto: Marina Belso.

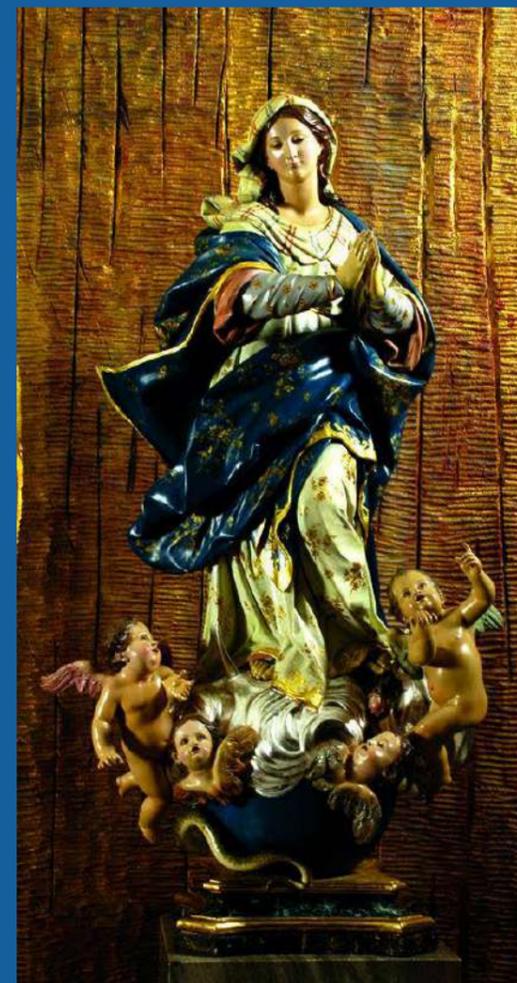
Gracias a la información extractada del Libro de la Verdad, manuscrito redactado por el propio artista en el que anotaba gran parte de sus encargos, y de la Biografía de Martí Mallol, publicación en la que se añadió un compendio de obras realizadas por Esteve Bonet entre las que se encuentran imágenes que no aparecen reseñadas en el Libro de la Verdad, se conoce que el escultor realizaría obras destinadas a tierras alicantinas al menos desde 1764, año en el que anota el encargo de la imagen de santa Rita que ejecutaría para San Fulgencio (Igual Úbeda, 1971: 27), hasta 1801 cuando realizaría el san Miguel Arcángel de Daya Nueva, una de sus últimas obras antes de su fallecimiento en agosto de 1802 (Martí Mallol, 1867: 30). Si bien el volumen de obra destinado a esta región no es sobresaliente con respecto a la producción escultórica que llegó a realizar a lo largo de su vida, sí es significativa su presencia tanto en los focos artísticos notables de este territorio como Orihuela, Alicante y Elche, así como en otras localidades como Alcoy, Dénia o Biar, principalmente (Belso Delgado, 2017: 225-242).

Para la ciudad de Alicante comienzan a registrarse pedidos en el Libro de la Verdad a partir de

septiembre de 1768, casi dos meses después de ingresar Esteve Bonet como discípulo en la Academia de San Carlos y teniendo ya taller propio. En este momento, realizaría las imágenes de san Serafín y san Bernardo de Corleone que primeramente debieron ejecutarse para los Capuchinos de Valencia (Igual Úbeda, 1971: 36), si bien se sabe que acabaron enviándose a Alicante por la referencia que se hace tanto en diciembre del mismo año como en abril del siguiente, en las que el propio escultor afirma realizar una imagen de cada uno de ellos para el mismo convento valenciano, dado que las anteriores las había destinado a Alicante (Igual Úbeda, 1971: 37-38). De ambas imágenes se sabe que estaban vestidas de lienzo, que medían 6 palmos (1,37cm aproximadamente) y que su encargo deriva de la celebración de la recién canonización y beatificación de ambos personajes pertenecientes a la orden capuchina.

Para 1773, Esteve Bonet registra el encargo de un pequeño niño Jesús para cuna por parte del alicantino Esteban Rovira (Igual Úbeda, 1971: 48), quien volvería a recurrir al escultor valenciano para que hiciese algunas imágenes de pequeño formato para su oratorio particular, a saber: una Inmaculada Concepción fechada en mayo de 1773 (Igual Úbeda, 1971: 49) y los santos san Ildefonso Arzobispo y san Bernardo Abad de noviembre del mismo año (Igual Úbeda, 1971: 51). Un año después le vuelve a encargar un crucificado en agonía de pequeñas dimensiones, lo que revela que también estaría destinado al culto privado (Igual Úbeda, 1971: 51).

Si bien en su Libro de la Verdad Esteve Bonet no vuelve a mencionar ninguna pieza ejecutada para esta ciudad, se tiene constancia a través los datos aportados por José Vicente Martí Mallol en 1867 que el escultor realizó otras piezas que el propio artista no referenciaría en su memoria de hechuras. En este sentido, se sabe que el crucificado de Esteban Rovira no sería el único que haría para Alicante, pues en el listado de Martí Mallol se anotan hasta cuatro imágenes más de idéntico tema y con dimensiones similares, tres de ellas realizadas en el año 1789 y la otra en 1791 para doña Luisa Sarió. A ellas se debe sumar también la elaboración de un niño Jesús para Francisco Santo en 1794 y otro en actitud de bendecir para el mismo año, en el que también se ejecutó el encargo para el retablo de los Maestranes de una Inmaculada Concepción de casi cuatro metros de altura, un san Francisco de Asís para la comuni-



Esteve Bonet, Inmaculada Concepción (1773). Parroquia de la Inmaculada del Pla, Alicante. Foto: Rep. Catálogo Fundación de la Luz de las Imágenes, 2006.

dad alicantina capuchina cuatro años más tarde y un Niño Jesús sentado con el corazón y con una flecha en la mano para una ubicación y un año hasta ahora desconocidos (Martí Mallol, 1867: 21-22).

De todas las anteriormente referenciadas, hasta al momento se han podido conocer dos imágenes todavía conservadas: la Inmaculada Concepción de 1773, actualmente emplazada en la parroquia homónima del Pla debido a donación particular (Sáez Vidal, 2006b: 506-507) y la imagen del mismo tema de la iglesia de Santa María de 1794 (Gómez de Rueda, 2003c: 630-631; Sáez Vidal, 2006a: 498-499). Ambas dos se presentan como ejemplos documentados y conservados de la serie de Inmaculadas que Esteve Bonet llegó a realizar a lo largo de su producción en más de



Esteve Bonet, San José con niño (1768). Ermita de San José, Villena. No conserva el niño original. Foto: Marina Belso.

veinte ocasiones, cuyos modelos solían repetir resultados como el fino contrapposto de sus cuerpos intuidos a través de los ropajes y la posición en dirección opuesta de las manos o la colocación del manto de agitados pliegues rodeando ambas tallas y que las cruza dibujando un ángulo agudo.

Estos rasgos estilísticos fueron previamente ensayados por su maestro Ignacio Vergara en varias de sus obras, como en la Inmaculada conservada en la catedral de Cádiz, el san Vicente Ferrer del convento de la Piedad de las Descalzas o el san Joaquín de la fachada de la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia (Buchón Cuevas, 2006: 308-309, 312-313 y 328-329). La disposición del manto que utiliza Esteve Bonet también se haría presente en otros encargos del artista como el san José de la ermita homónima de Villena, cuyo modelo ya fue puesto en relación por Gómez de Rueda con un boceto atribuido a Vergara del Colegio de la Concepción de Ontinyent (Buchón Cuevas, 2006: 390), aunque la ejecución de los mantos de sus Inmaculadas se caracterizan por tener más volumen y pliegues más redondeados.



Esteve Bonet, Inmaculada Concepción (1794), detalle. Iglesia de Santa María, Alicante. Foto: Marina Belso.

repite la misma posición del cuerpo y resolución de telas (Alonso Moral, 2013, 163-193). A su vez, guardan rasgos similares tanto con los ejemplos de Inmaculada ejecutados por el marsellés Pierre Puget y por el italiano Filippo Parodi como con otras obras pictóricas, cuyos modelos llegarían en buena medida a España a través de estampas y grabados y que fueron ampliamente reproducidos e interpretados desde la segunda mitad del siglo XVII, siendo ensayados por españoles como el pintor Francisco Rizi, del que se conserva en el Museo del Louvre un boceto que repite la idea de manera similar.

Las dos Inmaculadas de Esteve Bonet poseen características estilísticas propias de su producción escultórica, como la utilización del rostro ovalado y de facciones suaves y simétricas, así como la ausencia de viveza o expresión, resultando imágenes de semblante frío y ciertamente distante con respecto al espectador. El cambio evolutivo del artista puede verse a través de la observación de estas dos imágenes, pues al compararse se puede intuir el paso de un barroco atemperado de sinuosas curvas en la imagen de 1773 a un incipiente clasicismo en la de 1794, haciéndose presente con la armonización de las formas de la imagen y un mayor carácter frontal, otorgado por su función como imagen de retablo a partir de colocar el rostro de la misma de frente y no hacia un lado como en la de 1773, en la que se opone a la dirección de sus manos y da a la imagen un interesante juego de curvas.



Circulo de Esteve Bonet, Virgen dolorosa (mediados del siglo XVIII). Colegiata de San Nicolás, Alicante. Foto: Marina Belso.

En el catálogo de la Luz de las Imágenes del año 2006, aparece atribuida al círculo de Esteve Bonet el busto de dolorosa que se conserva en el banco del retablo de la Virgen de los Desamparados del deambulatorio de la colegiata de San Nicolás (Nicolau Castro, 2006: 632-633). Su asignación se debe a las bellas facciones y el gesto de dolor contenido que se ha puesto en relación con otras obras del escultor valenciano como sus dolorosas de cuerpo entero, así como la utilización del mechón de pelo ondulado caído por el pecho de la imagen. No obstante, estos rasgos no son únicos en la producción de Esteve Bonet y sus discípulos, advirtiendo ciertas diferencias con respecto a la producción del valenciano, como la manera en la que la dolorosa de busto frunce el ceño, dejando las cejas con una pequeña ondulación y que Esteve Bonet no suele utilizar en su obras, así como la carencia de expresividad en la ampulosidad y elegancia de la talla de los pliegues de su túnica y manto.

Todas estas imágenes, a su vez, pueden ser puestas en relación aunque con ciertas diferentes, con modelos desarrollados en Italia de la mano de artistas como los célebres Nicola Fumo o Giacomo Colombo, de quien se tiene constancia de un número considerable de Inmaculadas en las que se

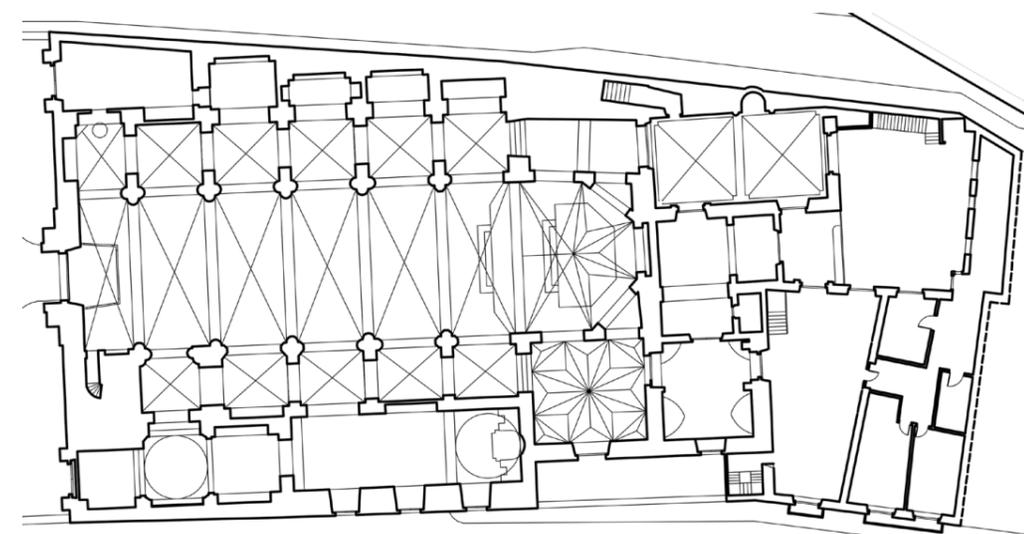
Bibliografía utilizada

- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una institución*, Valencia, Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, 1998.
- ALONSO MORAL, Roberto, "La Inmaculada de Giacomo Colombo: una escultura en su contexto italiano", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7 (2013), pp. 163-193.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Francisco Vergara y la Academia de San Lucas de Roma", *Ars Longa: cuadernos de Arte*, 5 (1994), pp. 139-146.
- BELMONTE BAS, Jorge, "El tránsito del siglo XVIII al siglo XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos", *Caneobre*, 64 (2014), pp. 235-253.
- BELSO DELGADO, Marina, "Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante", en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (coord.), *Estudios de escultura en Europa*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2017, pp. 226-242.
- BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1987.
- BUCHÓN CUEVAS, Ana María, "La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79 (2003), pp. 315-337.
- BUCHÓN CUEVAS, Ana María, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Esport, 2006.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GARCÍA HERNÁNDEZ, José David, D. Josef Tormo y Juliá. *La magnificencia de la mitra*, Elche, Teleimpresión, 2009.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y MACIÁ PÉREZ, José Ángel, *Sacrum Castellum: estudios artísticos sobre el templo de Santa María, de Monforte del Cid*, Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, "Los estatutos de la Real Academia de San Carlos y el largo proceso de su aprobación en 1768", *Archivo de Arte Valenciano*, 93 (2017), pp. 357-376.
- DE LA CALLE, Román (ed), *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009.
- DE LA CALLE, Román (coord.), *Arte, academia y sociedad. Estudios sobre el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2016.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales, *Los dibujos de Francisco Vergara Bartual*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2015.
- GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, "San José y el Niño", en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003a, pp. 626-627.
- GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, "Crucificado", en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003b, pp. 628-629.
- GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, "Inmaculada", en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003c, pp. 630-631.
- GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, "Resucitado", en VV. AA., *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006, pp. 504-505.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coords.), *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas. 1770-1850*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Instituto Alfonso El Magnánimo, 1971.

- LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María Virginia, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 183.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, "Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz", *Archivo de Arte Valenciano*, 35 (1964) pp. 35-40.
- LUZZI TRAFICANTE, Marcelo, *La transformación de la Monarquía en el siglo XVIII: Corte y casas reales de Felipe V*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016.
- MARTÍ MALLOL, José Vicente, *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano: escrita expresamente para la continuación del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España por Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Castellón, Imprenta y librería de Rovira Hermanos, 1867.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Comentario sobre la aplicación de las Reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos", *BSAA Arte*, 58 (1992), pp. 489-496.
- MÁZ GALVAÑ, Cayetano y ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel, "El viaje literario de Francisco Pérez Bayer por Valencia y Murcia (1782)", *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 48 (1998), pp. 79-112.
- MESTRE SANCHIS, Antonio (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, 4, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1985.
- NAVASCÚES PALACIO, Pedro, "Los dibujos de Ventura Rodríguez para el transparente de la catedral de Cuenca", *Boletín de Información Municipal de Cuenca*, 71 (1972), pp. 11-16.
- NICOLAU CASTRO, Juan, "Virgen Dolorosa", en VV. AA., *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006, pp. 632-633.
- ORELLANA MOCHOLÍ, Marcos Antonio, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*, Valencia, Ayuntamiento, 1800. Ed. fac. de 1967.
- PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1779.
- PUCHE ACIÉN, José, "El escultor José Esteve Bonet, autor de la imagen de San José", *Las virtudes*, 2003-2004, pp. 59-62.
- PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier, "La Ciencia durante la ilustración y la Guerra de la Independencia", *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, 75-5 (2009), pp. 513-526.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, *Estatutos de la Real Academia de S. Carlos*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1768.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES SAN CARLOS, *Constituciones para el gobierno de la Junta de Comisión de arquitectura de la Real Academia de S. Carlos*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1789.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES SAN CARLOS, *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1828.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1757.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín, *El arte barroco en Alicante*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1985.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín, "Inmaculada", en VV. AA., *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006a, pp. 498-499.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín, "Inmaculada", en VV. AA., *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006b, pp. 506-507.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, "L'escultura", en AGUILERA CERNI, Vicente (coord.), *Història de l'Art valencià*, 4, Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989, pp. 69-90.

La Iglesia de Santa María de Alicante: Fases constructivas y decorativas

Alejandro Cañestro Donoso
Universidad de Alicante



Planta. Autor: Màrius Bevià García. Siglos XV-XVIII. Iglesia de Santa María (Alicante).

La construcción primitiva de la iglesia –actual basílica– de santa María en Alicante se inicia en 1417 y se acaba en 1480, aunque debe tenerse en cuenta el episodio del incendio del presbiterio acaecido en 1484¹. La iglesia presenta una sola nave con capillas entre los contrafuertes,

con un total de seis crujías y queda cerrada por una cabecera poligonal de cinco tramos, estando cubierta por bóvedas de crucería en la nave y en las capillas y por bóveda estrellada de centro desplazado en la parte del presbiterio. El conjunto original contemplaba asimismo la torre sur, de planta rectangular y perfil prismático, que se levanta a los pies del templo. En suma, esta iglesia resulta una combinación del lenguaje formal más estándar con una solución tipológica del Gótico catalán, la nave única con capillas, ofreciendo un espacio equilibrado gracias a la proporción de la nave, sin que ninguna de las dimensiones prevalezca sobre las demás. Evidentemente, poco se aporta de novedad porque ya muchas iglesias te-

¹ Agradezco a D. Màrius Bevià, arquitecto conservador de la basílica de santa María (Alicante), que haya facilitado para este trabajo algunas fuentes documentales inéditas conservadas en su archivo particular, así como los proyectos de las distintas restauraciones que él mismo ha llevado a cabo en el templo en los últimos años, que, en verdad, revelan datos muy interesantes sobre el pasado de esta iglesia y que, para este estudio, resultan capitales. El agradecimiento se hace extensivo a D. Alfredo Llopis Verdú y, muy particularmente, al Rvdo. D. Manuel Martínez Miravete, gracias a los cuales se ha podido acceder al importante patrimonio mueble de la basílica.

nían ese esquema en el entorno alicantino. Sin embargo, esta iglesia de santa María es paradigmática precisamente por todo lo que viene después: se amplía en el Renacimiento, se corrige en el siglo XVII y se decora en el siglo XVIII. En definitiva, una gran lección de arquitectura y de los estilos artísticos desde el siglo XV hasta el siglo XIX².

De esa época gótica del Cuatrocientos todavía restan algunos elementos muebles que, en sí mismos, se erigen en espléndidos testigos materiales de la gloria que hubo de tener en aquellos templos esta iglesia alicantina. Tal es el caso de la llamada *Virgen blanca*, que actualmente preside el único retablo de piedra del templo, del gótico isabelino, con un arco carpanel como protagonista³. Esta Virgen entronca con la escultura hispanoflamenca, lo que se concreta formalmente en los pliegues del manto y la saya que, a su vez, están generando un importante juego de claroscuros. A esta pieza debe sumarse otra: la tabla de los santos Juanes⁴, hoy día en el acceso a la antesacristía. Esta tabla, atribuida por Hernández Guardiola con no poco acierto a Rodrigo de Osona, se realizó a finales del siglo XV, todavía con un carácter muy medievalizado visto en el gusto por el detalle, el fondo dorado y el naturalismo de rostros y partes anatómicas. Cabe decir a este respecto que pudo pertenecer a un primitivo retablo con otras tablas con escenas de la Pasión que los estudiosos han encontrado en el Museo del Prado.

Las reformas producidas en el templo gótico bien podrían considerarse como un ejemplo del impacto de la Contrarreforma en el arte del ámbito de la diócesis oriolana, equiparable a la propia catedral, pues la estructura de finales del siglo XV pronto se vio remozada en muchos de sus aspectos, durante esa regeneración hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que se concluiría la adecuación del antiguo templo a las necesidades contrarreformistas. En primer lugar, los contrafuertes que hacían la separación de las capillas laterales se perforaron a finales del siglo XVI, concretamente en 1596⁵, buscando precisamente algo que era manifiesto en los nuevos templos contrarreformistas:

una mayor congregación de gente que asistiera al culto, pues la nave de cajón gótica había quedado insuficiente ante un inusitado crecimiento de la población, por lo que se hubo de acometer una reforma que ampliara el espacio interior, lo que se pone en total relación con las finalidades principales de la arquitectura de la Contrarreforma. Esto también facilitaría el tránsito en la iglesia sin interrumpir la congregación de la nave central.

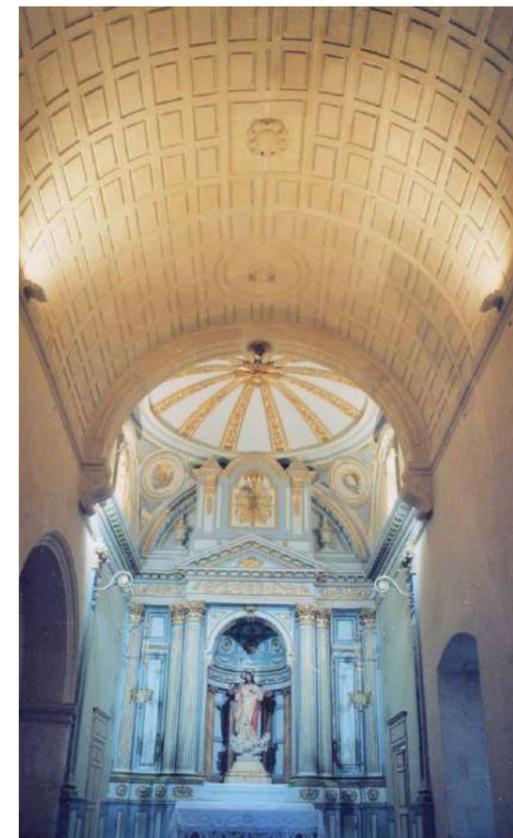
Evidentemente, esta reforma no es un hecho aislado que deba tratarse de manera puntual sino que, más bien, obedece al expreso deseo de querer ampliar el templo y, con ello, rivalizar con el de san Nicolás, pues es bien conocido el litigio entre los cleros de ambas parroquias por conseguir que a una de ellas se le concediera la dignidad de colegial, otorgada a la iglesia de san Nicolás por bula del Papa Clemente VIII en 1598, previa petición de una comisión del obispado de Orihuela que, con anterioridad, había designado a dicha iglesia como colegial⁶. Este anhelo arranca desde inicios del siglo XVI, pues en 1490 el rey Fernando el Católico eleva a la categoría de ciudad a la villa de Alicante y, por tanto, el concejo municipal creyó oportuno, ante tal distinción, pedir ante el Papa de Roma que erigiera en colegial una de sus dos iglesias.

El clero de la iglesia de santa María, desde luego, no vio con buenos ojos que se pensara también en san Nicolás como candidata a obtener tal grado eclesiástico y formula un alegato aduciendo ser merecedora, por delante de la otra, de ese nombramiento pues ciertamente «es la más antigua de la ciudad de Alicante y la matriz», alegando asimismo que estaba en una posición mejor que la otra⁷. Ya en ese memorial se sugiere que, en caso de ser elegida, se emprenderían obras en el interior del templo, pues «con hacer arcos en las capillas se podrá rodear toda y a las procesiones claustrales que será cosa muy fácil y de poco gasto», si bien contaba además con el coro y la sacristía, «dos piezas muy lindas y bien labradas y muy capaces, lo que no tiene la de San Nicolás»⁸. Por ello, se acomete la obra de perforar los contrafuertes para, así, insi-

nuar una planta de cruz latina con tres naves –que no son tales– como resultado de esas reformas, apta para albergar a más feligresía y, por tanto, ponerse en consonancia con lo dispuesto en el Concilio de Trento y por Carlos Borromeo en sus famosas *Instrucciones*.

Cabe señalar que en este litigio, que se prolongaría unos años más tras la designación de san Nicolás como colegial, intervino, a petición del clero de santa María, el patriarca san Juan de Ribera, arzobispo en aquellos momentos de la archidiócesis de Valencia y persona de consulta que podía dirimir en estos asuntos, quien participa con una carta sin pronunciarse sobre cuál de las dos iglesias debía merecer tal reconocimiento, sino que, más bien, procura poner un poco de paz y ruego por la unión de ambos cleros pues es «lo que se presupone y conviene al servicio de Nuestro Señor y bien de ella y de la Ciudad». Este pleito duraría hasta 1606, en que finalmente se firmó la tan ansiada concordia con el beneficio de unos y el malestar de otros, pues el pueblo tomó parte activamente en la disputa.

Parece que esa rivalidad con la iglesia de san Nicolás era el pretexto perfecto para acometer reformas y modificaciones, no sólo ceñidas a la ampliación de la nave sino también llevadas a las capillas, pues por tales años finales del siglo XVI se realizó un ensanchamiento en el lado de la epístola formado por un cuerpo abovedado a lo largo de todo el edificio y, sobre él, a la misma altura de la iglesia, se crea la capilla de la Inmaculada Concepción, pues en 1586, por bula del Papa Sixto V, se constituye en esta iglesia la cofradía de la Purísima Concepción. Existía entonces una capilla lateral pero por tales momentos, con la iglesia en obras, se decide reformarla y adaptarla a los nuevos tiempos. Esta capilla supone el primer ejemplo claro alicantino de la irrupción de la gramática renacentista⁹, con una planta rectangular y medidas que rozan la perfección¹⁰, lo que da idea de la cultura de su tracista, desconocido, empleando un lenguaje con claras semejanzas con la obra acometida por esos mismos años en el presbiterio de la iglesia de Santiago (Orihuela), a cargo de Jerónimo Quijano, si bien, ante la carencia documental, no puede afirmarse que dicho artista fuera el padre de las tra-



Capilla de la Inmaculada. Finales del siglo XVI. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

zas de esta capilla¹¹, completamente clásica, con una bóveda de cañón con tratamiento casetonado y sostenida por dos arcos torales que descansan sobre cartelas de gusto romano, aunque sería concluida bastantes años después¹².

Asimismo, deben enmarcarse en estos años del siglo XVI la materialización de otros encargos que responden al deseo de dotar convenientemente al templo del oportuno ajuar litúrgico, caso de la espléndida pila bautismal de mármol italiano labrada

11 Se ha atribuido a Miguel Sánchez, aunque, a priori, no debe ser el tracista sino más bien el alarife ejecutor de un diseño, dato que aportó Bendicho (Varela Botella, 2000: 243).

12 En 1661 se realiza un listado de las obras que estaban sin concluir en la iglesia de Santa María, mencionándose «la paret que baixava de la viña vella, a on se han de fer les capelles per a posar los retaules y allargar la Capella de la Inmaculada Concepció de Nostra Senyora dels Àngels y fer la navada y arch y rexa a on está lo altar del Gloríós Senyor Sant Blay, posar rexes a les finestres que cahuen a la plasetta de Remiro y la Capella de la Comunió, y una paret de cal y canto al descubert que está a les espalses de la sacristia» (Bevià, 1985: s. p.).

2 Este panorama ha sido objeto de estudio en Cañestro Donoso, 2015: 83-84 y 139-152.

3 Franco Mata, 2006.

4 Company Climent y Ferrer Orts, 2006.

5 Otros autores, aun compartiendo el concepto de generar mayor amplitud de espacio, sitúan estas reformas en el siglo XVIII (cfr. Jaén et al., 2000: 30).

6 Esta disputa fue objetivo de detenimiento y estudio en Martínez Morellá, 1960: 25 y ss.

7 Todo este memorial se encuentra en Martínez Morellá, 1960: 27-30 y Seijó Alonso, 2004: 101.

8 No conviene obviar que la iglesia primitiva de san Nicolás, representada gráficamente en la Crónica de Martí de Viciana (1564), resultaría de pocas dimensiones y, lógicamente, poco capaz. Por tanto, el templo de mayores dimensiones en la Alicante de esos momentos era el de santa María.

9 Ello asimismo se pone de manifiesto en Jaén et al., 2000: 30.

10 «Su largo es tres veces su ancho y su altura, vez y media de nuevo el ancho» (Bevià y Varela, 1994: 46).



Cáliz. Juan de la Peña. Siglo XVI. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

por Juan de Lugano¹³ o el cáliz del platero Juan de la Peña, oriundo de El Burgo de Osma (Soria), que todavía subsiste en la basílica alicantina.

Durante el siglo XVII se prosiguieron las obras de terminación de la perforación de los contrafuertes y la ampliación del templo por el lado sur e incluso se conoce una documentación fechada entre 1698 y 1704 sobre obras en el claustro y la antesacristía, obras ejecutadas por Vicente Mingot, consecuencia directa del bombardeo sufrido en la ciudad de Alicante en 1691 por los franceses. Este bombar-

deo estuvo dentro del contexto de la Guerra de la Liga de Augsburgo o Guerra de los Nueve Años (1688-1697) que enfrentó a una coalición de estados europeos contra la Francia de Luis XIV. En 1691, una flota francesa realizó una incursión atacando varias ciudades españolas, empezando por Barcelona. El 21 de julio llegaba a Alicante con un ultimátum: o se pagaba una gran cantidad de dinero o se asediaba y destruía la ciudad. El Concejo rechazó la primera opción y se iniciaron las hostilidades, con un ataque continuado de 48 horas. El bombardeo de 1691 dañó fundamentalmente al Ayuntamiento y en el caso de Santa María «algunas bombas alcanzaron el

presbiterio que quedó parcialmente destruido, así como el aula capitular», emprendiéndose a partir de entonces una reconstrucción del templo¹⁴.

Evidentemente, los efectos de la Guerra de Sucesión también dejarían su huella en este templo, que, si bien no afectaron a la estructura del templo, sí requirieron una intervención para reparar ciertos elementos, especialmente en la zona del presbiterio aunque no se dañó el tabernáculo, además del muro sur, construido en la ampliación de inicios del siglo XVII. Durante ese mismo siglo se asiste al amueblamiento

de las capillas laterales, fase obligada tras acabar el plan arquitectónico. En general, los retablos, inéditos en buena medida, responden a la misma tipología, es decir, la llamada de *orden único y monumental*, a manera de grandes arcos de triunfo con una hornacina despejada. No conviene olvidar que durante el siglo XVII la Iglesia se mostrará invicta y militante, y los retablos vinieron muy bien para mostrar los misterios en un tamaño adecuado para que el fiel pudiera interpretarlos correctamente. Así como también fue oportuno, tras la renovación de las músicas después del Concilio de Trento, la adquisición de una nueva caja de órgano que, a la manera de un



Fachada. Siglo XVIII. Colecciones Loty (Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura). Iglesia de Santa María (Alicante).

gran retablo, viniera a sumarse a la larga lista de muebles encargados en ese siglo aunque el instrumento que alberga es del famoso organero Matías Salanova (1760)¹⁵.

15 Máximo García, 2006.

El siglo XVIII, el siglo de oro del arte alicantino, es cuando se acometen las tres grandes obras del Barroco alicantino, a saber, el ayuntamiento, la capilla de la comunión de la colegial de san Nicolás y la fachada de la iglesia de santa María. Desde

luego, estaba claro el deseo de terminar de modificar el aspecto de esta iglesia, tanto en su exterior con la erección de una torre que viniera a completar la fachada de forma simétrica además de las tres portadas que obedecían al acceso a cada una de

las insinuadas tres naves, como en su interior, con la reforma del presbiterio, con una sugerida girola y una nueva apariencia del ábside.

Algunos autores indican que la construcción de la torre norte, a cargo del maestro Juan Bayona, tiene su principio en 1713 basándose en un documento por el que en ese año se subasta la obra de la torre con el fin de igualar la otra torre gótica existente¹⁶, que le restaba simetría y belleza al conjunto. Otros autores, sin embargo, plantean que la decisión de modificar la imagen que ofrecía la iglesia – un gran paño rectangular como fachada y una torre en el lado sur– se realiza el 17 de octubre de 1721 y obedece al expreso deseo de la corporación municipal, que encarga un ambicioso proyecto arquitectónico a

16 Bevià, 1985: s. p. Dicho texto refrenda lo siguiente: «Arrendamiento de la obra y reparos de la torre y iglesia de Santa María según capítulos que se han formado para dicho efecto y por precio de cuarenta y ocho libras, diecinueve sueldos». Es posible pensar que ese documento se refiriera a la torre medieval antigua, necesitada de reparación, y no a la nueva, construida a partir de la decisión del gobierno local posterior. Asimismo, en Seijó Alonso, 2004: 104 se incide en la idea de que «en 1713 se pensó en construir una torre al otro lado de la fachada...se le encargó al maestro Bayona su hechura, con arreglo a las directrices de la primitiva». De este Bayona se dijo que en el año 1713 fue director de las obras que se realizaban en la torre del reloj, situado en la iglesia parroquial de Santa María en Alicante (Varela Botella, 2000: 33).

13 Nicolau Castro, 2006.

14 Seijó Alonso, 2004: 104.

los maestros canteros Francisco Mingot, Pedro Juan Violat y Nicolás Puerto¹⁷. Lo que se levanta, efectivamente, es una torre prismática, de planta cuadrada, en el lado norte, principiada, como se decía, en ese año de 1713 y acabada en 1730¹⁸ por Bernardo Vidrá o Vidre¹⁹, quien, además, se encargaría de hacer ciertas reparaciones en la torre medieval preexistentes años más tarde²⁰.

Pero no sería la torre el único elemento objeto de renovación en este siglo XVIII, sino que su más elocuente imagen, la fachada, también absorbería buena parte del esfuerzo económico pues la que había, de estilo gótico, con una portada de arco apuntado y, encima, un rosetón, no era del gusto de la época ni del clero de la iglesia. La historia de su construcción, que arranca en 1721, presenta una serie de puntos polémicos, especialmente sobre su autoría y sobre las posibles intervenciones de afamados artistas de la zona en ella. El 17 de octubre de dicho año, el concejo municipal acuerda la construcción de la fachada de la iglesia de Santa María y para ello insta a la formación de los capítulos para la misma «en vista de la planta y perfil que se les muestre [a sus Señorías] por los canteros Francisco Mingot y Pedro Juan Violat y el Maestro albañil Nicolás Puerto»²¹. Es este, quizá, uno de los puntos oscuros, pues los autores han lanzado sus teorías sobre si los planos eran propiedad de dichos maestros o si, por el contrario, ya existían unos planos anteriores que les fueron enseñados para su construcción²². Ante

la carencia documental, lo más lógico es pensar que dichos diseños serían efectuados por Mingot, Violat y Puerto, si bien entrarán en escena otros nombres, caso de Juan Bautista Borja o Laureano Villanueva. Borja y Francisco Mingot actuaron como expertos asesores en la redacción de los capítulos, el primero en lo escultórico y el segundo en lo referente a la cantería, pues tales capítulos no contemplaban el alcance de la talla escultórica que debía hacerse en la fachada, por lo que el concejo municipal acuerda que «se forme el perfil que ha de tener la talla»²³. El encargo de esta talla recayó en el escultor Laureano Villanueva según atestiguan los documentos²⁴ y no en Juan Bautista Borja, aún siendo director de la obra y asesor en los capítulos porque había sido llamado por la junta parroquial de la iglesia de las santas Justa y Rufina (Orihuela) para terminar la ejecución de la pila bautismal.

Villanueva levantará nuevos planos con el aparato decorativo y escultórico, que se incorporarán a los ya existentes, sacándose a última subasta la obra el 18 de noviembre de 1721, a la que solamente concurren Lorenzo Chápuli y Manuel Violat, resolviéndose a favor de este último por una cantidad de 1208 libras, 8 sueldos y 6 dineros²⁵. A Manuel Violat le sustituiría Pedro Juan Violat en 1722 sin que se conozcan las razones aparentes de dicho cambio²⁶, quien redactaría un nuevo memorial haciendo constar «la falta de algunas circunstancias que no se tuvieron presentes al tiempo de la planta de dicha obra ni están en su perfil», por lo que se nombra a una comisión encargada de revisar todo ello, compuesta por Francisco Mingot y Laureano Villanueva. La obra, previsiblemente, debió acabarse en 1724 y fue reconocida por Juan Bautista Borja, que ya había vuelto de Orihuela, y el mismo Mingot, quienes de-

claran «haberse faltado a los capítulos y colíge-se no tendrá dicha obra la permanencia que debía tener». Por tanto, puede decirse que la traza de los planos se debió a Francisco Mingot, Pedro Juan Violat y Nicolás Puerto, mientras que la escultura y la talla debieron inspirarse en un diseño de Laureano Villanueva.

Cuando parecía que la portada había sido concluida satisfactoriamente, vuelve a encontrarse documentación de pagos continuados en 1727 y 1728 a Juan Bautista Borja y su numeroso equipo de auxiliares, lo que posiblemente pueda obedecer a una remodelación, quizá especialmente importante en el aspecto escultórico y ornamental²⁷, quedando así, finalmente, concluida la obra de la fachada de la iglesia de santa María, compuesta por la portada principal y dos falsas portadas laterales, que



Portada. Juan Bautista Borja. Siglo XVIII. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

debían dar acceso a las naves laterales intuidas tras la perforación de los contrafuertes a finales del siglo XVI²⁸, lo que permite crear un efecto

escenográfico a pesar de la planitud de sus elementos. Si el proceso de la construcción de la fachada estaba revestido de un especial interés por fijar su autoría, no menos relevancia tendrán las complejas realizaciones escultóricas de

deben dar acceso a las naves laterales intuidas tras la perforación de los contrafuertes a finales del siglo XVI²⁸, lo que permite crear un efecto

escenográfico a pesar de la planitud de sus elementos. Si el proceso de la construcción de la fachada estaba revestido de un especial interés por fijar su autoría, no menos relevancia tendrán las complejas realizaciones escultóricas de

Juan Bautista Borja y sus colaboradores²⁹, si bien sus labores se ceñirían fundamentalmente a

deben dar acceso a las naves laterales intuidas tras la perforación de los contrafuertes a finales del siglo XVI²⁸, lo que permite crear un efecto

17 Bevià y Varela, 1994: 63.

18 Bevià, 1985: s. p. aporta la fecha de 1730 mientras que hay otros autores que lo sitúan en 1745 (Varela Botella, 2000: 274).

19 Dice Varela a propósito de este Bernardo Vidrá o Vidre que «en 1745 estaba construyendo la torre nueva en la iglesia de Santa María de Alicante», lo que descuadra un poco si se obedece al testigo documental (Varela Botella, 2000: 274).

20 No se han encontrado los capítulos para la construcción de la torre pero sí se conoce el documento por el que se encarga la obra, en el que consta que «visto el memorial de los vicarios y clero de Santa María en que se pide que hagan algunos reparos que necesita la torre de la iglesia por amenazar ruina, acuerdan sus señorías que se hagan capítulos y preconice para día jueves diez de los corrientes y que su importe se recobre de la sisa de la carne cuando se establezca» (Bevià, 1985: s. p.). El recibo puede verse en Archivo Municipal de Alicante [en adelante, AMA], Libro 4/54/0, f. 101.

21 Este documento lo aporta por vez primera Navarro Mallebrera, 1975: 75.

22 La hipótesis de que los planos no fueron de Mingot, Violat y Puerto, sino que existían previamente, la sostiene Navarro Mallebrera, 1975: p. 75. Navarro entiende el documento mencionado en el sentido de que «el Ayuntamiento disponía en la fecha antes citada de una planta y perfil que sirvieron para realizar la obra actual», sin remitirse a ningún testigo documental concreto. Por su parte, en Vidal Bernabé, 1981: 72-79 se apoya la tesis de Navarro mientras que la postura que señala la autoría de los planos a tales artífices se mantiene en Sáez Vidal, 1985: 149 y 153, indicando que «dicho diseño tendría un carácter preferentemente arquitectónico y no ornamental».

23 Aquí se produce un *lapsus*, pues en los capítulos se exige que «tenga obligación el arrendador de que toda la talla y escultoría haya de ser de buena mano, siguiendo las medidas y alzados así de talla como de las imágenes, según se demuestra en el perfil dejándolo a uso y costumbre de buen oficial» (Sáez Vidal, 1985: 154).

24 Estos documentos los mostró Hernández Guardiola, 1976: 17, apoyándose en Navarro Mallebrera, 1975: 75. Señala Hernández que «sobre el escultor Laureano Villanueva, sabíamos de su estancia en la ciudad el 10 de noviembre de 1721, momento en que la corporación municipal le encarga 'la confección de un modelo de talla que hubiera de llevar la obra', referido a la portada de la iglesia de Santa María».

25 «Parte de esa cantidad provenía de los fondos que en aquellos años aportó el monarca Fernando VI para la mejora de los templos» (Seijó Alonso, 2004: 104).

26 Varela menciona que Manuel Violat «es el autor que realizó parte de la portada de Santa María de Alicante, obras que comenzaron en el año 1721. Se ignoran los motivos por los cuales dejó en 1722 de trabajar en la obra, sucediéndole P. J. Violat» (Varela Botella, 2000: 277).

27 Sáez Vidal indica que los documentos «informan puntualmente de los pagos que cada semana el municipio libraba a Borja y su equipo», entre los que se contaban José Terol, Vicente Castell, Vicente y Jacinto Perales (Sáez Vidal, 1985: 156). Bérchez también sitúa a Borja en esta obra y dice que «participó en las decoraciones de las portadas de la iglesia de Santa María de Alicante» (Bérchez y Jarque, 1993: 124), de la misma manera que lo hizo Tormo al decir que «la triple portada principal, al imafrente, es magnífica obra barroca, realizada (1721-24) por Manuel Violat, debiendo ser de Juan Bautista Borja toda la escultura» (Tormo Monzó, 1923: 270).



Detalle de la Virgen de la portada. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

adecuar la composición arquitectónica al registro decorativo imperante en la época y ya visto en otras portadas análogas, como la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe) y otras obras emblemáticas, caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Vinaroz, Castellón), con diseño de Eugenio Guilló y ejecución de Viñes y Mir.

Ciertamente, esta portada central sigue el esquema de un retablo, por lo que, más que arquitectónica, resulta más escultórica, con dos cuerpos separados por un entablamento que se curva en su zona central para albergar una gran cartela en la que se dispone el anagrama mariano coronado y sostenido por dos ángeles sobre un fondo de gran profusión decorativa. El cuerpo inferior se organiza en torno al acceso, adintelado, flanqueado por sendos pares de columnas de fuste liso y salomónicas de capitel compuesto sobre basamento corrido y escalonado, logrando un efecto de movimiento que contrasta con la planitud del resto del conjunto. Al interior se ubican retropilastras cajeadas y, más en los extremos, otras pilastras con el cajetín ocupado por una triple decoración, que va haciéndose más profusa conforme se avanza en altura, desde líneas paralelas en torno a un núcleo geométrico, hasta flores y máscaras vegetales rodeadas de rocallas y, a manera de capitel, un ángel niño de cuerpo entero apoyado en una ménsula. Por cierto, esas mismas máscaras, basadas en grabados quinientistas como el del flamenco Frans Huys, también se ven en las portadas del ayuntamiento de Alicante, es decir, eran repertorios que gustaban a Borja por lo que suponían de exótico y por ello las usa sin cesar en una y otra obra.



Detalle de la Trinidad de la portada. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

El cuerpo superior se dispone en torno a una hornacina de medio punto, de intradós abovedado, con una escultura de bulto de María arrodillada y avanzando los brazos sobre el pecho, mientras dirige su mirada a lo alto, sobre una gloria del mismo estilo que la de la cartela inferior. Se ha insinuado que, vistas las concomitancias, Borja pudiera haberse inspirado en el grupo escultórico de la portada principal de la iglesia de Santa María (Elche), de idéntico tema, si bien en el caso alicantino se logra mucho más dinamismo por dos razones: la adecuación de la escultura a la hornacina –en la de Elche, la hornacina es demasiado grande para el grupo– y el tratamiento de la imagen de la Virgen, menos estática. Remata superiormente este conjunto un relieve de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen, mientras que los límites laterales los marcan unos falsos estípites decorados con flores y un angelito como ménsula. Aparecen asimismo columnas de fuste anillado y tercio inferior decorado por rocallas, con capitel compuesto, completando la ornamentación las rocallas y las máscaras dispuestas sobre el muro. El entablamento de este cuerpo es idéntico al del cuerpo bajo y en su centro se alberga el escudo de la ciudad de Alicante por ser el municipio el que aportó los fondos para su construcción. A ambos lados se colocan dos ventanas coronadas por una cornisa y las esculturas de bulto de Santiago y san Andrés, sobre alto basamento, y dos esculturas más pequeñas y deterioradas, también de bulto, que quizá podrían representar a san Pablo y san Pedro, con lo que se remarca el sentido eclesiológico de ese ámbito. La portada está coronada por pebeteros y pirámides estiliza-

das que flanquean una escultura hoy desaparecida y dispuesta en el eje del escudo.

Interesantes efectos son los que se consiguen con esta portada, como el movimiento sugerido a través del juego de entrantes y salientes de los basamentos de las columnas³⁰, además de introducir algunas novedades en la zona, como el intradós abocinado de la hornacina del cuerpo superior o las dos ventanas cubiertas por una cornisa de ángulos curvos, lo que permite una valoración especial del muro.

En la fachada se dispusieron dos portadas más, flanqueando la principal, que en realidad son falsas, pues no se efectúa el ingreso a esas naves laterales sugeridas a través de ellas, sino que solamente se accede de manera secundaria al templo. Estas dos portadas, mucho menos efectistas, difieren por algunos motivos de la principal³¹, habiéndose debido, por tanto, a otro tracista. Esta hipótesis la sostuvo Navarro³² y Vidal la completó³³, mientras que Sáez se inclinó por atribuir la autoría de estas portadas a Juan Bautista Borja tras haber encontrado una nueva documentación que refrendaba los pagos a Borja y su taller durante 1727–28, a la que se ha aludido anteriormente. Supone este último autor que dicha información se trataría de trabajos efectuados en las portadas laterales³⁴, hechas con posterioridad a la conclusión de la principal, logrando, así, la constitución de un foco artístico de primera fila, cuyo núcleo matriz lo compondría la figura de Juan Bautista Borja.



Detalle de ángel como soporte de la portada. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.



Imagen de Santiago de la portada. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.



Imagen de san Andrés de la portada. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

30 En este sentido, la cita a Bérchez es más que obligatoria: «a pesar de la vertebración claroscuro de sus calles, con penetrantes silencios lumínicos entre resaltados ejes columnarios y del empleo de algunos registros arquitectónicos novedosos...gana la partida el prolijo decorativismo plástico y el tratamiento de las estatuas de bulto redondo» (Bérchez y Jarque, 1993: 124).

31 Esto ya fue puesto de manifiesto por Navarro Mallebrera, 1977: 58, al decir que «la documentación existente revela claramente que no se realizaron a la par y, por otra, los rasgos estilísticos de estas últimas [las laterales] no sólo son muy diferentes a los de la principal, sino que introducen una línea ornamental nueva», estableciendo un paralelismo entre estos motivos decorativos que presentan las portadas laterales y los hallados en la portada del colegio de Jesuitas de Alicante.

32 Navarro Mallebrera, 1977: 48-64.

33 Vidal Bernabé, 1981: 90.

34 Sáez Vidal, 1985: 161, si bien asimismo menciona como autores de las portadas a los miembros del taller de Borja, especialmente José Terol (el que más veces aparece en la documentación), Vicente Castell y Jacinto y Antonio Perales. Sáez es claro en su veredicto: «no debemos perder de vista que su trabajo sería solo de ejecutor, y no de creación, cuyo papel se lo reservamos a Borja», pues «la actuación de éste se orientaba de manera primordial a la elaboración de esculturas en bulto redondo, y no necesariamente a labores de talla» pudiendo atribuirse a su mano los grupos de angelotes que aparecen en el remate de ambas portadas.



Detalle decorativo de las portadas laterales. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

Las dos portadas son gemelas y están organizadas en un solo cuerpo en torno al acceso, con arco de medio punto con una rosca de triple moldura y un motivo floral en la clave. Sostienen al arco unos pilares, flanqueados por pilastras sobre alto basamento ricamente decoradas a base de motivos vegetales y florales, rematándose estas con un mensulón ornamentado también con rocallas y flores. Encima de ellas cabalga un entablamento corrido con un friso recubierto de rocallas, de igual manera que ocurre en las enjutas del arco, aunque estas se aprovechan para disponer relieves de murallas, como los vistos en las puertas del claustro de la capilla de la comunión de la iglesia de san Nicolás (Alicante) o en las portadas de la iglesia del convento de la santa Faz (Alicante), obras todas ellas de

Borja, por lo que puede afirmarse que ese motivo decorativo se erige en la firma personal de dicho escultor. Por encima del entablamento, el remate de las portadas lo constituyen sendos ángeles enfrentados que sostienen un flamer, estando todo ello enmarcado por palmas.

El último paso de todo ello fue la urbanización y adecuación de la plaza que abre frente a la fachada, trabajos que se encargan a los canteros Jaume Mongio y Gregorio Terol y al albañil Joseph Lozano, a quienes se entrega un total de 383 libras por sus respectivos trabajos³⁵.

El interior también será objeto de modificaciones en este prolífico siglo XVIII, pues en 1731

35 AMA, Libro 4/61/0, s. f.

se tiene constancia de labores en la zona del ábside a cargo de Lorenzo Chápuli, de quien se dice en la documentación que «abre nuevas ventanas»³⁶, si bien no fue realmente eso lo que hizo sino que, más bien, remodeló las ventanas góticas existentes para convertirlas en vanos adintelados y construir, más tarde, marcos de molduras de madera rococós. La realización de tales marcos, entre otras cosas, encaja plenamente en la decisión de remodelar el presbiterio adoptada por la parroquia el 24 de junio de 1751, encargando la obra a José Guillén y José Puerto, si bien será el segundo el que figurará como director de las

36 Dice Bevià que tales acciones se efectuaron «con el fin de hermopear más aún el templo a tono con las obras que se estaban llevando a cabo» (Bevià, 1985: s. p.). Este dato ya lo aportó Navarro Mallebrera, 1976: 51.

obras. La reforma contemplaba la creación de unos arcos formeros en los lados del altar, la supresión del retablo que ocuparía el arco ciego central, de Antonio Villanueva representando el incendio de 1484 y el llamado *Milagro de las Formas*³⁷, actualmente en el brazo del crucero del lado de la epístola, y el alargamiento del suelo, lo que vendría a configurar un aspecto de girola. Se le daba, por tanto, una nueva apariencia al presbiterio de la iglesia de santa María, con una mayor luminosidad que le conferiría más tarde el dorado de los marcos. Dejaba, pues, de ser una iglesia vetusta para ser un espacio renovado, acorde a los gustos de la época y sobre todo a las exigencias litúrgicas regeneradas desde el Concilio de Trento, convirtiéndose en todo un alegato tanto eucarístico como de exaltación a la Virgen. Antonio Villanueva realizó asimismo el lienzo bocaporte para el camarín, hoy desaparecido³⁸. Y, como broche especial, un par de rejas cerrando el presbiterio por sus extremos, obras del rejero alicantino Joseph Mallol, a quien se

37 Hernández Guardiola, 2006: 530-531. Esta labor fue a cargo del cantero José Terol, quien recibe 51 libras «por los materiales, jornales y demás gastos que se an ofrecido en quitar el retablo del altar mayor» (AMA, Libro 4/54/0, f. 154v).

38 Este lienzo fue sustituido por otro, atribuido al pintor Vicente Suárez, hecho a finales del siglo XVIII (Sáez Vidal, 2006).



Presbiterio y ábside. Juan Bautista Borja, Pascual Valentí y otros. Siglo XVIII. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

abonan 604 libras en 1757 «por las dos rejas de yerro para cerrar los arcos del presbiterio»³⁹ aunque años más tarde fueron objeto de reparación por parte de Joseph Chinchilla, quien en 1773 percibió 18 libras por «charolar y dorar las rejas del presbiterio»⁴⁰.

Es plausible pensar que el objetivo último de estas reformas no sería otro que la construcción de un camarín en el centro, en cuyo interior se dispondría una imagen sedente de la Asunción con el Niño sobre un trono angélico, a la manera de los de san Nicolás (Alicante) o santa María (El-

39 AMA, Libro 4/56/0, s. f. Este mismo Mallol se encarga de hacer las rejas de cierre del coro por importe de 335 libras un año más tarde (AMA, Libro 4/57/0, f. 27).

40 AMA, Libro 4/60/0, s. f.

che). La composición del camarín fue encargada al dorador Francisco Torres, natural de Orihuela, además del frontis de la hornacina, levantado en 1754. El camarín, un octógono irregular cubierto por falsa cúpula radial coronada por cupulín, presenta en los ángulos unas pilastras corintias sobre un zócalo corrido, que sostiene un entablamento sobre el que se asienta la cúpula. Las pilastras, de fuste cajeado, decoran sus tercios superior e inferior con molduras de rocalla, mientras que el central finge escudos pintados. Los lados menores están ocupados por una gran cornucopia partida, con rocallas y enmarcada por cuatro más pequeñas. Los restantes espacios de estos lados presentan escudos pintados, obra de Antonio Espinosa, mientras que

en el entablamento corrido se disponen ángeles sosteniendo escudos en los lados mayores y, en los menores, cabezas de ángeles-niños.

En la hornacina central se aloja una imagen de la Virgen de la Asunción, remodelada parcialmente en 1760 por Pascual Valentí⁴¹, sobre un coro de ángeles, en

41 «La primitiva debió ser una figura de vestir de fines del XVII, a la que Valentí no sólo añadió el coro angélico y el cuerpo, sino también el Niño, que, sostenido por la Madre, crea una extraña iconografía de la Virgen de la Asunción. Concluida la imagen, fue pintada y encarnada por Francisco Tormo en 1761» (Navarro Mallebrera, 1976: 53). Valentí recibe la cantidad de 106 libras por la madera, cola, materiales y hechura de esta imagen. Lo que sí parece claro es que este tallista arregla o compone una imagen anterior pues en el primer asiento se dice que cobra 8 libras «para comprar madera y añadir al cuerpo de la imagen» (AMA, Libro 4/58/0, f. 186).

una perspectiva muy forzada que revela la preferencia por las poses complicadas de Valentí⁴². A propósito de este escultor, cabe señalar que realizó entre 1763 y 1766 varias esculturas para la iglesia, que han desaparecido. En 1765 trazó la planta y redactó los capítulos para el arrendamiento de dos tornavoces, que posteriormente se adjudicarían en pública subasta a Francisco Berenguer⁴³, además

42 «La Virgen...se sienta sobre un coro angélico, sosteniendo y mostrando un Niño en actitud de bendecir, adelanta una de las piernas, mientras que la otra se retrasa, creando un juego dinámico que rompe el estatismo tradicional de la figura y contrasta con la inexpressividad del rostro» (Navarro Mallebrera, 1976: 54).

43 AMA, Libro 4/59/0, ff. 111-112. Los tornavoces de los púlpitos fueron decorados con rayos (AMA, Libro 4/59/0, ff. 135-136).

de ejecutar en 1769 las cartelas que sostienen las lámparas del altar mayor por importe de 206 libras⁴⁴; unas lámparas que, por otra parte, fueron labradas por el platero alicantino Joseph Calbo en 1772 y por las que percibiría la nada desdeñable cantidad de 601 libras⁴⁵.

Los muros de este camarín fueron construidos por Francisco Tormo, dorador y alarife, siendo subastada su decoración una vez terminados y adjudicándose a Bautista Martínez la parte decorativa y al escultor Pascual Valentí la talla de figuras y molduras. Se concluyó arquitectónicamente el habitáculo en 1763, a falta de las cornucopias, que fueron traídas desde Madrid en 1770 y que daban remate a la obra⁴⁶.

En 1765 se aprobaría la realización de un tabernáculo, al amparo de las ideas de exaltación del culto a la Eucaristía promovido desde el Concilio de Trento. Este magnífico templete fue encargado al mismo tallista Pascual Valentí⁴⁷, quien remataría la pieza en 1769 con la colocación de la cúpula, siendo más tarde dorado por Agustín Espinosa y remozado en 1779 por el mismo Valentí⁴⁸. También participa el tallista ilicitano Ignacio Castell, sin que se sepa con exactitud cuál fue la tarea que desempeñó pues el testigo escrito tan solo refrenda que Valentí, Castell e Ignacio Esteban –escultor de Elche– presentan fianzas por los trabajos que la fábrica parroquial les había demandado para el tabernáculo⁴⁹.

En sí, el tabernáculo es una estructura de madera dorada que arranca directamente desde la mesa de altar que hiciera en 1754 Vicente Mingot, sobre la que dispone un basamento octogonal, con cuatro lados ocupados por ménsulas pareadas, sobre las que apoyan las columnas del primer cuerpo, mientras que en los otros cuatro

lados, de forma cóncava, se ubican escudos de rocalla. Los pares de columnas corintias en las esquinas soportan un entablamento recto, curvado únicamente en la zona central para albergar una cartela con el Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos en medio de un rompimiento de nubes, que trata de imitar la disposición del cuerpo inferior de la portada principal. El entablamento, en los otros tres lados, se dispone de igual manera, si bien la cartela únicamente presenta decoración a base de nubes y ángeles. El baldaquino se ve bellamente rematado por una decoración abigarrada de ángeles de bulto en los ejes de las columnas inferiores y otros elementos vegetales, amén de las rocallas, casi protagonistas de la pieza, para coronarse con una cúpula sostenida por cuatro grandes volutas, sobre la que se encuentra de nuevo el Cordero, las Tablas de la Ley y un cáliz con la Sagrada Forma. Recuerda este tabernáculo algunas láminas italianas del último tercio del siglo XVII, especialmente las de Giuseppe Galli Bibiena, sobre todo por la presencia de las columnas pareadas dispuestas diagonalmente en las esquinas. El conjunto se completaba con una tramoya interior que, en las festividades eucarísticas, hacía emerger desde dentro la custodia en un despliegue contrarreformista sin paragón. Tal ingeniería fue instalada en 1786 por el tallista Francisco Berenguer por precio de 25 libras⁵⁰.

Sin embargo, el carácter rococó de este ámbito del templo de Santa María viene por los cuatro lienzos y sus respectivos marcos, además del frontis del camarín, realizados entre 1754 y 1770. Francisco Torres, como se decía anteriormente, lleva a cabo la confección del frontis de madera del camarín, rematado en 1770 por Antonio Ballesteros, según carta de pago⁵¹. En esa misma fecha, Agustín Espinosa, pintor ya conocido en Alicante tras varios encargos⁵², recibe cierta cantidad por dos lienzos para el ábside, con los temas

de san Juan Crisóstomo y san Rafael⁵³, situados en los extremos, siendo tallados sus marcos por Pascual Valentí con la peculiaridad de que se extienden superiormente hasta confundirse con la ventana de arriba, lo que provoca que carezcan de escudos, como los otros dos marcos centrales⁵⁴. La documentación no explicita que Espinosa pintara los lienzos, si bien un análisis de los mismos revela prontamente que el de san Rafael es, sin duda, obra suya, mientras que el otro debería adscribirse a su taller o algún seguidor cercano, como alguno de sus hijos. Los otros cuadros centrales, de san José y san Joaquín, muestran algunas diferencias de estilo, lo que confirmaría la intervención de otro autor en la reforma del presbiterio, dada la dilatación de las obras en el tiempo, si bien el pintor de estos lienzos podría estar perfectamente en el taller de Espinosa, a tenor de las semejanzas compositivas con el de san Juan Crisóstomo, insinuando Hernández Guardiola que pudieron deberse a la mano del hijo de Agustín Espinosa, también llamado Agustín, quien regentaría el taller familiar por aquellos años. Acerca del discurso iconográfico general, se ha sugerido que pudieran deberse a intereses particulares de cofradías o gremios, pues no representan ni las principales devociones ni un programa coherente sobre una idea concreta.

Lógicamente, acorde a todo ese panorama tan complejo de reformas, ampliaciones y modificaciones, se experimentó un desarrollo de las artes muebles: es el momento del encargo de una nueva custodia, en este caso al platero alicantino Joseph Calbo por 140 libras⁵⁵. Sin embargo, nada se conoce de esa custodia puesto que no ha llegado hasta la actualidad. El mismo Calbo labra también dos incensarios⁵⁶. O el juego de seis candeleros y sacra, evangelio y lavabo de plata contratados con el platero alicantino Domingo Américo en 1778 por los cuales percibió la alta suma de 2073 libras y que fueron supervisados



Tabernáculo. Pascual Valentí e Ignacio Castell. 1765. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Alejandro Cañestro.

por Calbo, a quien se abonaron 4 libras por su trabajo⁵⁷. Otro mueble interesante que se lleva a cabo en ese siglo XVIII es la urna del monumento de Jueves Santo, realizada por el tallista ilicitano Ignacio Castell en 1773⁵⁸; lamentablemente, esa pieza no ha llegado hasta la actualidad y se desconoce cuál sería su apariencia, quizá próxima a las urnas que el mismo Castell tallara para Elche y Catral algunos años antes.

En cuanto a esculturas y pinturas, también se asiste a un periodo de remozamiento y renovación de estas manifestaciones artísticas. Quizá el proceso empieza en 1735, con la realización de la talla del Cristo crucificado, obra del escultor alicantino Bautista Vera Morelló, que costó 31 libras a la fábrica parroquial⁵⁹. Además, en 1778, el pintor alicantino Lorenzo Luesma percibe 64 libras «por los gastos ocurridos en la colocación de la urna y el Santísimo Christo de la Piedad del altar de San Gregorio»⁶⁰. El mismo Luesma, junto al carpintero Antonio Ballestero, cobra 38 libras «por componer

44 AMA, Libro 4/60/0, s. f.

45 AMA, Libro 4/60/0, s. f.

46 AMA, Libro 4/60/0, s. f. A Francisco Torres se abonaron 100 libras «por las agencias en Madrid en la fabricación de los espejos, cornucopias y batir el oro para dicho camarín, empaquetar la conducción y seguros».

47 Martínez Morellá atribuyó la obra a Valentí y la fechó en 1754 (Martínez Morellá, 1963: 36), mientras que Navarro aporta toda la documentación (Cfr. Navarro Mallebrera, 1976). Con todo, se ha dicho que su obra más importante fue la decoración del presbiterio de Santa María pues Valentí proyectó el más bello conjunto rococó de la provincia (Navarro Mallebrera y Vidal Bernabé, 1985: 482-483).

48 AMA, Libro 4/61/0, s. f.

49 Archivo Histórico Provincial de Alicante, *Protocolos de Melchor Aracil*, año 1765, ff. 154-156.

50 AMA, Libro 6/63/0, s. f.

51 La información de la intervención de Antonio Ballesteros se encuentra en Navarro Mallebrera, 1976: 56-57. Dice Navarro que «en 1770 consta un pago de Antonio Ballesteros, uno de los tallistas más acreditados de Alicante, por dieciséis cartelas para el presbiterio. Suponemos que será obra de este último los escudos que coronan los marcos interiores, el frontis, las placas sustituidas sobre los arcos, ya que todo ello no guarda relación con el frontis ni con los marcos exteriores, pero sí con los interiores, obra del propio Ballesteros. También serán obra suya los ángeles que rematan el frontis».

52 Hernández Guardiola, 1998: 164 y ss.

53 En concreto, recibe 160 libras por esos trabajos, así como por dos visuras de las obras del camarín (AMA, Libro 4/60/0, s. f.).

54 El 26 de septiembre de 1770, Espinosa presentó carta de pago por el valor de varios trabajos de dorado, barnizado y pintado de la cajonada de la sacristía de Santa María, otras obras en la misma iglesia y por dos cuadros, uno de San Rafael y otro de San Juan Crisóstomo, así como dos visuras a la obra del camarín de la Virgen (Hernández Guardiola, 1998: 157-170). Estos lienzos fueron sometidos a la aprobación de Antonio Villanueva, circunstancia que, unida a la superior calidad del primero de ellos, ha hecho pensar en la posibilidad de que el mismo fuera obra del pintor franciscano.

55 AMA, Libro 4/59/0, ff. 178-179.

56 AMA, Libro 4/59/0, ff. 204 y 206.

57 AMA, Libro 4/61/0, s. f.

58 AMA, Libro 4/64/0, s. f.

59 López Arenas, 2016: 92. Ese mismo escultor es autor, entre otras obras, de la Soledad conocida como *La Marinera*.

60 AMA, Libro 4/61/0, s. f.



Inmaculada Concepción. José Esteve Bonet. 1794. Iglesia de Santa María (Alicante). | Fotografía: Marina Belso.

el quadro del Stmo. Christo y hazer la Virgen de los Dolores al pie de la cruz»⁶². La guinda de todo ello la puso la talla de la Inmaculada Concepción, encargada al escultor valenciano José Esteve Bonet en 1794 y que en la biografía escrita por José Vicente Martí en 1867 es identificada como «Iglesia de Santa María. Retablo de los Maestranes. Para el nicho principal, una Purísima Concepción sobre peana y grandioso trono de nubes con tres serafines y dos ni-

ños ángeles, siendo su total altura de 3,845 metros»⁶². En verdad, se trata de una espléndida talla que viene a materializar la visión que tuvo el evangelista Juan en su famoso *Apocalipsis*. Lo más interesante, sin duda, es el tratamiento de la indumentaria de María, con unos exquisitos estofados, en donde se aprecian asimismo las diferentes texturas aunque quizá pueda haber sido repolicromada. A pesar de lo tardío

de la realización, no tronca plenamente con el Clasicismo sino que, más bien, mantiene ecos barroquizantes, de modo particular en el manto y sus pliegues, que se arremolina entre los brazos.

Y, como era de esperar, el órgano también experimentó renovaciones, mejoras y correcciones. Durante todo el siglo XVIII los organeros Rocamora son requeridos para templarlo y afinarlo, pero en 1786 la fábrica parroquial llama al prestigioso organero Fermín de Usaralde, quien residía en Valencia a pesar de su origen navarro, para que lo limpie y haga la flauta travesera nueva, por cuyas labores cobra 75 libras⁶³.

Y dentro del capítulo textil, no hay que pasar por alto la adquisición en 1787 de cuatro alfombras «hechas venir desde la R^a Fabrica de Cuenca» por el negociante Ignacio Raggio, a quien se extienden 307 libras. Este Raggio será también el encargado de comprar hierro «hecho venir de Amsterdam para una reja en el huerto»⁶⁴.

Las reformas del siglo XVIII en la iglesia de Santa María se completan con la construc-

ción de la capilla de la comunión, contemporánea a las obras de realización de la fachada (ca. 1720), en el lado del Evangelio, a los pies, con entrada independiente desde el exterior –una de las portadas laterales que se harían algo más tarde–, muy modesta, con planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, con una nave central y unas subnaves consecuencia de los espacios residuales laterales, cubierta por una cúpula sin tambor en cuyas pechinas se disponen escenas de milagros eucarísticos. El acceso a esta capilla desde la nave se hace mediante un arco de medio punto con una puerta con rejería barroca, colocada esta en 1773⁶⁵.

En síntesis, la iglesia alicantina de santa María supone un gran ejemplo para comprobar cómo un edificio religioso más –no es una catedral ni una colegiata ni siquiera un templo dependiente de un monasterio o convento– experimenta en primera persona los diferentes cambios que se producen como consecuencia del devenir de los tiempos y, consecuentemente, la adecuación a los nuevos gustos imperantes en cada momento.

Bibliografía utilizada

- BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaja, 1993.
- BEVIÀ, Màrius, *Estudio previo de la iglesia de Santa María de Alicante*, t. II, inédito, Alicante, 1985.
- BEVIÀ, Màrius y VARELA, Santiago, *Alicante: ciudad y arquitectura*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.
- COMPANY CLIMENT, Ximo y FERRER ORTS, Alberto, “Santos Juanes”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, 2006, pp. 164-165.
- FRANCO MATA, Ángela, “Virgen con el niño”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, 2006, pp. 136-137.
- GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, «Inmaculada», en MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *Semblantes de vida* [catálogo de exposición], Valencia, 2003, pp. 630-631.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, “Noticias inéditas de escultores en la ciudad de Alicante durante el siglo XVIII: Villanueva, Borja, Valentín y otros”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 16 (1976).
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, “Agustín Espinosa, un pintor en Alicante durante el siglo XVIII”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 38 (1998).
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, “El incendio de Santa María y el milagro de las Formas”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, 2006, pp. 530-531.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971.
- JAÉN URBÁN, Gaspar et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 2000.
- LÓPEZ ARENAS, Víctor Manuel, «Arte, guerra y religiosidad popular: la imagen de Nuestra Señora de la Soledad ‘La Marinera’ y los escultores Vera», *Pasión*, Alicante, 2016, pp. 80-99.
- MARTÍ MALLOL, José Vicente, *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*, Castellón, 1867.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1960.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente, *Alicante monumental*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1963.
- MÁXIMO GARCÍA, Enrique, “Caja de órgano”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, 2006, pp. 442-443.
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, “La portada principal de la iglesia de Santa María de Alicante: historia de su construcción”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 14 (1975).
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, “El escultor Pascual Valentín y la remodelación del presbiterio de Santa María de Alicante”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 16 (1976).
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, “Notas sobre el primer rococó en la Gobernación de Orihuela”, *Ítem*, 1 (1977).
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael y VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, “Arte”, en MESTRE SANCHÍS, Antonio (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV, Murcia, 1985.
- NICOLAU CASTRO, “Pila bautismal”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, 2006, pp. 188-189.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 1985.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín, “Inmaculada Concepción”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, 2006, pp. 550-551.
- SEIJÓ ALONSO, Francisco G., *Alicante ilustrado*, Alicante, Diputación de Alicante, 2004.
- TORMO MONZÓ, Elías, *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*, Madrid, Calpe, 1923.
- VARELA BOTELLA, Santiago, *Obra de los arquitectos en Alicante*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 2000.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, *Escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante, Diputación de Alicante, 1981.

62 Martí Mallol, 1867: 22. La información se completa en Igual Úbeda, 1971: 240 y Gómez de Rueda, 2003: 630.

63 AMA, Libro 6/63/0, s. f.

64 AMA, Libro 6/63/0, s. f.

65 AMA, Libro 4/60/0, s. f.

61 AMA, Libro 4/61/0, s. f.

Concurso de fotografía Semana Santa de Alicante 2018



1º premio

Dolor
José Mariel Albert

Concurso de fotografía Semana Santa de Alicante 2018



2º premio

Preparativos
Guillemina Gerona Oliva

Concurso de fotografía Semana Santa de Alicante 2018



3º premio

Mantilla
Reyes Cerdá Mira

Horarios Semana Santa Alicante 2019

HERMANDAD/COFRADÍA	SALIDA SEDE	VENIA	FIN PROCESIÓN
DOMINGO DE ROMOS			
JESÚS TRIUNFANTE	11:30	12:40	14:15
ORACIÓN EN EL HUERTO	11:45	13:05	15:00
STA. MUJER VERÓNICA	11:45	13:35	15:00
ESTRELLA	10:30	14:00	15:00
SAN PEDRO	17:30	19:45	21:00
HALLAZGO	19:00	20:15	21:30
GRAN PODER	18:50	20:35	23:15
FLAGELACIÓN	18:00	21:00	22:45
LUNES SANTO			
HUMILDAD	19:00	20:10	23:30
MORENET	18:30	20:50	23:00
PRENDIMIENTO	17:45	21:05	23:00
DESPOJADO	19:00	22:05	23:30
MARTES SANTO			
ECCE-HOMO	18:45	20:40	00:15
STABAT MATER	20:15	21:30	23:30
CRISTO DEL MAR	20:00	22:05	00:30
NUESTRO PADRE JESÚS	21:00	22:40	23:45
MIÉRCOLES SANTO			
SANTA CRUZ	19:00	21:15	00:00
DIVINO AMOR	21:00	22:40	00:30
JUEVES SANTO			
REDENCIÓN	19:30	21:20	00:00
SANTA CENA	19:15	22:05	23:30
PIEDAD Y CARIDAD	20:30	23:35	01:30
PERDÓN	22:45	00:20	01:30
BUENA MUERTE	23:30	00:50	02:00
VIERNES SANTO			
SENTENCIA	10:30	12:45	14:30
MATER DESOLATA	18:00	21:30	23:00
SEPULCRO	20:30	21:55	22:30
SOLEDAD	19:45	22:20	23:30
DOMINGO DE RESURRECCIÓN			
RESUCITADO	11:30	-	14:30
ALEGRÍA	11:00	-	14:00

Alicante, 23 de octubre de 2018

Estimado Sr. Llopis:

Recibida su atenta carta en la que solicita información acerca de las celebraciones de Coronación canónica de imagen de la Santísima Virgen realizadas en la ciudad de Alicante durante el Pontificado de Mons. Victorio Oliver Domingo, según la documentación de que dispone este Obispado y consultado nuestro querido Obispo Emérito D. Victorio, le comunico que en sus años de Pontificado solo realizó la Coronación Pontificia de la Virgen del Remedio, Patrona de la Ciudad de Alicante y no realizó ninguna Coronación Canónica en la ciudad.

Sin otro particular y quedando a su disposición, reciba un cordial saludo



Joaquín López Serra
Canciller-Secretario

Sr. D. Alfredo Llopis Verdú
Presidente Junta Mayor Semana Santa
ALICANTE

FE DE ERRATAS:

Como se desprende de la carta del Obispado, la Virgen citada en las páginas 94 y 95 del artículo "María Coronada" publicado en la Revista Oficial de Semana Santa 2018, queda excluida del listado de imágenes marianas coronadas en nuestra ciudad.



Ayuntamiento de Alicante



**Junta Mayor de Hermandades y Cofradías
de Semana Santa de Alicante**