“La cara del Gran Poder y la cara de la Macarena”, una exaltación audiovisual de Luis Ortiz Muñoz

**"La cara del Gran Poder y la cara de la Macarena",
an audiovisual exaltation by Luis Ortiz Muñoz**

Álvaro Cabezas García

<https://orcid.org/0000-0001-9675-8964>

A Elena Recio Bocanegra (1923-1997), mi abuela, devota del Señor

Resumen: En las siguientes páginas transcribo el texto de una exaltación audiovisual ofrecida por el destacado cofrade Luis Ortiz Muñoz (Sevilla, 14 de marzo de 1905 – Madrid, 14 de junio de 1975) en la ciudad del Guadalquivir a finales de los años sesenta del pasado siglo con el sugerente título de "La cara del Gran Poder y la cara de la Macarena".

Palabras clave: Sevilla; Semana Santa; Escultura; Imaginería; Religiosidad popular

Abstract: In the following pages I transcribe the text of an audiovisual exaltation offered by the outstanding cofrade Luis Ortiz Muñoz (Seville, March 14, 1905 – Madrid, June 14, 1975) in the city of Guadalquivir in the late sixties of the last century with the suggestive title of "La cara del Gran Poder y la cara de la Macarena".

Keywords: Seville; Easter; Sculpture; Imagery; Popular religiosity

ESTUDIO PRELIMINAR

En el extenso terreno de las creaciones artísticas, literarias y periodísticas directamente derivadas de la importancia histórica y la preeminencia devocional alcanzada por Nuestro Padre Jesús del Gran Poder podría encuadrarse el texto de una exaltación audiovisual –un acto que añadía al formato de conferencia imágenes y sonido–, que el destacado cofrade Luis Ortiz Muñoz (Sevilla, 14 de marzo de 1905 – Madrid, 14 de junio de 1975)¹ (**fig. 1**), pronunció en la ciudad del

¹ El papel de augusto benefactor que Ortiz Muñoz tuvo para con las cofradías hispalenses lo traté en CABEZAS GARCÍA, Álvaro: "El cofrade ejemplar de

Figura 1. Sevilla. Colección particular. Luis Ortiz Muñoz. Ismael Blat. c.1950.

Guadalquivir a finales de los años sesenta del pasado siglo con el sugerente título de “La cara del Gran Poder y la cara de la Macarena”².

Como podrá comprobarse algo más adelante, el conferenciante defendió en esa disertación la extendida tesis –no derivada de la investigación histórica, sino de la significación religiosa y emotiva–, de que ambas imágenes constituyen las dos caras de la misma moneda devocional para miles de personas, tal y como comparten muchos hermanos que simultanean hoy su afiliación en ambas hermandades o, incluso, aquellos que, lejos de Sevilla, hicieron al Señor del Gran Poder y a la Virgen de la Esperanza Macarena titulares de una misma corporación³. Por consiguiente, no hacía aquí Ortiz Muñoz más que redondear con exquisito cuerpo teórico –bellamente redactado y con análisis de importancia para la trascendencia religiosa y estética–, los excelentes

la Semana Santa de Sevilla. Luis Ortiz Muñoz y sus aportaciones a las hermandades y cofradías hispalenses”. En: RODA PEÑA, José (coord. y ed.): *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2019, pp. 175-208.

² Texto mecanografiado inédito que pertenece al archivo familiar. Agradezco a la hija del autor, Maruja Ortiz, el haberme permitido su estudio.

³ De hecho, Ortiz Muñoz fue uno de los promotores –junto con el imaginero Fernández Andes, el tallista Pérez Calvo, el músico Joaquín Turina, el torero Pepe Bienvenida, los escritores Fernando Giménez-Placer, Manuel Machado y Joaquín Álvarez Quintero y otros sevillanos residentes en Madrid y nostálgicos de su tierra natal–, de la fundación en la capital de España en el año 1940 de la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima de la Esperanza Macarena. Muchos de ellos habían fundado por las mismas fechas una tertulia cofradera bajo el nombre de “Sevillanos en Madrid”, como bien recordó el periodista Antonio Burgos –que conoció a Ortiz Muñoz a través de los Arenas–, señalando que sus miembros siempre “venían para Semana Santa”, cfr. BURGOS, Antonio: “Tuiteando cofradías”. El recuadro. *ABC de Sevilla*, 2 de abril de 2012.

frutos espirituales cosechados tras más de medio siglo de Concordia entre ambas corporaciones⁴. De hecho, el mismo autor disfrutó en una ocasión muy significativa de la bonanza de relaciones entre ambas cofradías: en la Madrugada del Viernes Santo de 1953, con motivo de la celebración del L Aniversario de la práctica de aquel acuerdo, se decidió que una representación de cada hermandad saliese ese año presidiendo la contraria. Uno de los representantes fue él, que como nazareno del Gran Poder, presidió ese año el paso de la Macarena.

Pero, ¿en qué contexto debe incluirse esta charla impartida en una "sevillanísima casa" y solicitada por socios de la misma con intención de preparar los ánimos de la precuaresma hispalense?

Para responder a esa pregunta, y con el mejor ánimo de comprensión del autor del texto que se transcribe en las páginas siguientes, debe hacerse un alto en el camino y reivindicar la figura de Luis Ortiz Muñoz, no solo como una de las más importantes personalidades de la centuria pasada en lo que se refiere al impulso de la celebración de la Semana Santa de Sevilla, sino como propagador, en su condición de consumado publicista, de las mejores virtudes de la fiesta sagrada a través de medios audiovisuales, escritos u orales que quedaron fijados como referencia indiscutible de algunos desarrollos de acciones similares llevadas a cabo después de su muerte y, en algunos casos, mantenidas con éxito aun hoy.

La consideración de esa labor solo puede ser entendida como producto de la paciente acumulación de muchas vivencias y de ingentes lecturas que acabaron por atesorar un conocimiento vastísimo, nunca antes ni después puesto al servicio de la comprensión de la fiesta y de la devoción a sus más sagradas imágenes. Efectivamente, tras una entrañable infancia en Sevilla, llena de estudios y de vivencias, Ortiz Muñoz destacó muy pronto por sus inclinaciones religiosas –permaneció durante cinco años en el seminario⁵–, y culturales –cursando en la Universidad de Granada la carrera de Filosofía y Letras–. La salida natural para ambas tendencias era el ejercicio de la docencia –consiguió por oposición la cátedra de enseñanza media en la

⁴ Promovida por el arzobispo Marcelo Spínola y firmada por ambas hermandades el 24 de marzo de 1903.

⁵ Se conserva una carta fechada el 31 de enero de 1922 en la que Luis Ortiz Muñoz, de 16 años, solicita ingresar en la Compañía de Jesús tras ser "llamado por Dios a abrazar el estado religioso".

especialidad de Lenguas Clásicas en 1932⁶-, y de la práctica literaria concebida como soporte ideal –era el momento de la llamada Edad de plata de la literatura española–, para favorecer la doctrina cristiana en un momento especialmente delicado para ello como fue el de los años veinte y treinta del novecientos. Así que se integró desde muy pronto en el *entourage* de Herrera Oria, conformado por miembros de la Asociación Católica de Propagandistas y del que surgió Acción Popular –partido posteriormente integrado en la CEDA–, como consecuencia política, el mismo grupo, por cierto, que promovió otros constructos editoriales como la Editorial Católica o la Biblioteca de Autores Cristianos –todos de cierta raigambre jesuítica–, en los que, a la postre, Ortiz Muñoz participaría con asiduidad.

Sería a partir de la traumática experiencia de la Guerra Civil (1936 – 1939), cuando le llegarían las responsabilidades de gestión en un momento –hay que recordarlo–, de reconstrucción de las estructuras administrativas y educativas de España, en el que fue necesario, para el nuevo régimen político, recurrir a profesionales de valía como Ortiz Muñoz. Por medio del ministro de Educación Nacional José Ibáñez Martín, otro conspicuo propagandista, este sevillano fue, en 1939, nombrado primeramente –en calidad de catedrático de Griego–, profesor en el recién fundado Instituto Nacional de Enseñanza Media Ramiro de Maeztu, y posteriormente, tan solo unos meses más tarde, Secretario Técnico encargado de las publicaciones del citado ministerio. En ambos cometidos debió brillar rápidamente, ya que ascendió a director del mencionado centro de enseñanza y a consejero nacional de Educación en 1940. A estos cometidos se unieron otros, cada vez más importantes, como los de director general de Enseñanza Media (1942-1951), director general de Enseñanza Universitaria (1942-1946), secretario general técnico del ministerio (1942-1951), procurador de las Cortes (1943-1951)⁷ y, por último –y quizá su mayor quehacer público–, subsecretario de

⁶ Lo hizo frente a un tribunal presidido por Miguel de Unamuno, cuya cordial amistad le permitió dar algunas clases de latín en la Universidad Central por esos años, vid. SCHLEICHER, Kurt: “Semblanza de D. Luis Ortiz Muñoz. Alumnos del Ramiro de Maeztu, Promoción de 1964. 28 de julio de 2013”, <<http://ramiro53-64.blogspot.com/2013/07/semblanza-de-d-luis-ortiz-munoz.html>>, (12 de junio de 2019). Sin embargo, en 1937 fue expulsado del escalafón de catedráticos de instituto por el gobierno de la República.

⁷ Donde fue secretario de la comisión de presupuestos de la casa entre 1944 y 1951.

Educación Popular (1946-1951) del mismo departamento ministerial, encargado de la gestión y control de la prensa, el cine, la radio y la propaganda españolas⁸.

Cuando cesó en todos esos cometidos por la destitución de Ibáñez en 1951, Ortiz Muñoz siguió trabajando en las labores de coordinación de la creación de la Ciudad Universitaria de Madrid como vicepresidente de la Junta Constructora⁹, en la creación del Bachillerato Radiofónico de España¹⁰, dirigiendo el Instituto de Enseñanza Media a Distancia (desde 1963), y siendo muchas veces vocal y presidente de los tribunales de oposiciones a las cátedras de Latín y Griego que se celebraban en la capital y otros lugares. Aunque corto de duración, uno de los pocos cargos administrativos que ocupó en la ciudad de Sevilla fue el de rector de la recién inaugurada Universidad Laboral

⁸ Este organismo había contado con el precedente de la vicesecretaría de Educación Popular, creada el 20 de mayo de 1941 por parte del secretario general de FET y de las JONS José Luis de Arrese. Había sido absolutamente crucial durante la guerra por cuanto que de ella dependía la propaganda oficial y la censura, cuyo sesgo cambió tras la derrota de las potencias del Eje en 1945. A partir de esa fecha, las funciones y servicios de la vicesecretaría fueron transferidos a la recién creada Subsecretaría de Educación Popular, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, gestionada, desde entonces, y hasta el cese del ministro Ibáñez, por Ortiz Muñoz. Vid. BERMEJO SÁNCHEZ, Benito: "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), un ministerio de propaganda en manos de Falange". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, n° 4, 1991, pp. 73-96. Para conocer más concretamente la gestión del cine, el teatro y la propaganda que acometió Ortiz Muñoz, vid. COLÓN, Carlos: "Luz del tiempo oscuro". En: ÁLVAREZ REY, Leandro: *Historia de Sevilla. La memoria del siglo XX*. Sevilla: *Diario de Sevilla*, 2000, pp. 378 y 379.

⁹ En esas circunstancias, hay recogida una anécdota que se sitúa al finalizar las obras. Los jefes de la empresa sevillana responsable de interiores y mobiliario ofrecieron a Ortiz como compensación a sus desvelos la realización gratuita de cualquier obra de decoración interior o exterior que tuviese prevista él particularmente a modo de regalo, cosa que rechazó con una sonrisa; acto seguido, sin embargo, se acordó de las cofradías sevillanas y les dijo que ayudaran a los cofrades de la Amargura con unas nuevas colgaduras. Cfr. SCHLEICHER, Kurt: "Semblanza de D...", *op. cit.*, (12 de junio de 2019).

¹⁰ Las lecciones se emitían por Radio Nacional de España con destino a los emigrantes españoles en Europa. Eran completados con el envío de una serie de contenidos por fascículos. Cuando se establecía, una comisión de profesores (entre los que solía encontrarse Ortiz Muñoz), se desplazaba para la celebración de los exámenes a determinados puntos de encuentro con objeto de evaluar a los estudiantes matriculados.

(1956-1958)¹¹, circunstancia que conllevó el ser presidente del Consejo Técnico de Universidades Laborales de España (desde 1957)¹².

Pero no fue solo la ingrata gestión lo que ocupó su trabajo diario, sino que, más importante que todo lo señalado anteriormente, fue el papel de gran divulgador que ejerció, tanto por escrito como por medio de charlas, ponencias y conferencias diversas. Así reunió más de 2.000 editoriales periodísticos a lo largo de su vida, superó los 4.000 artículos e informes y publicó una treintena de libros. Fue miembro del Consejo editorial del periódico *Ya* y de la Editorial Católica (1958-1972). De la misma manera formó parte del equipo de redacción de la Biblioteca de Autores Cristianos. A partir de 1951, y hasta 1958 fue ponente frecuente de los ciclos de conferencias de la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander (la primera vez que actuó allí fue en 1935), y varias universidades extranjeras le otorgaron doctorados honorarios y otros reconocimientos, entre los que cabe mencionar la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, la Gran Cruz al Mérito Naval y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio¹³. En 1965

¹¹ Se llamaba en origen Universidad Laboral "José Antonio Primo de Rivera", y estaba bajo la advocación de la Virgen de los Reyes. Había sido pensada como lugar donde se cursarían todas aquellas disciplinas que suponían una entera formación cultural del hombre, tales como Espíritu Nacional, Formación Religiosa, Estética y Moral. Fue inaugurada por José Antonio Girón de Velasco, en su calidad de ministro de Trabajo. Vid. RUIZ SÁNCHEZ, José Leonardo: "Sevilla: Orto y ocaso del Franquismo, 1950-1970". En: ÁLVAREZ REY, Leandro: *Historia de Sevilla...*, op. cit., pp. 423 y 424. Para conocer más, vid. PAVÓN TORREJÓN, Guillermo y QUILES GARCÍA, Fernando: "La Universidad Laboral de Sevilla, arquitectura en el paisaje". *Atrio*, n° 10-11, 2005, pp. 125-132.

¹² Otro sería la dirección del Instituto de Estudios Sevillanos en Formación, dependiente del Ministerio de Educación Nacional.

¹³ Sin embargo, quizá su obra más difundida, dedicada a la enseñanza primaria y media, y de enorme influencia en la España de posguerra fue su manual *Glorias imperiales. Libro de lecturas históricas* dividido en dos tomos y publicado por la Editorial Magisterio Español, dependiente del Consejo Nacional de Educación y que fue reeditado en 1958. Queriendo ampliar su vasta cultura filológica realizó numerosos viajes por Europa, América y Tierra Santa. Algunos de ellos fueron reseñados como amplias guías llenas de erudición pensadas para servir en los viajes de estudio del profesorado de Enseñanza Media organizado por la Dirección General, ocupada en ese momento por Dacio Rodríguez Lesmes, un poeta que pudo encajar en el Ministerio de Educación ya en la fase en la que era ocupado por los llamados tecnócratas del Opus Dei. Se titularon *Mare nostrum. Crucero mediterráneo. Egipto - Tierra Santa - Turquía - Grecia* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967), y *Mare nostrum II. Crucero mediterráneo*.

publicó una completísima *Guía de Sevilla* al albur del desarrollo del incipiente turismo en España, contrapesado aquí el de sol y playa de la Costa del Sol y del Levante, por el cultural que ofrecía la ciudad del Guadalquivir¹⁴.

Esa vertiente historiográfica de su producción la volcó, especialmente, en el conocimiento del contexto histórico y geográfico en que se desarrolló la vida de Jesús de Nazaret, como prueban los siguientes logros: comisarió en 1955 la exposición *Tierra Santa*, que fue inaugurada por Franco en el Pabellón del Buen Retiro de Madrid¹⁵; ofreció una conferencia algunos años más tarde en el Teatro San Fernando de Sevilla –a la que asistió la condesa de Barcelona–, con el título “La Pasión de Cristo”, y tras la publicación de algunos contenidos en la revista *Amargura*, de la Hermandad de San Juan de la Palma, emprendió un proyecto editorial que culminó con la que fuera, probablemente, su mayor obra de erudición: *Cristo. Su proceso y su muerte* (Madrid: Fomento Editorial, 1977, dos volúmenes). Sin embargo, no vio la luz un ambicioso estudio que llevaría el título de *Reliquias de la Pasión* que iba a publicarse en seis volúmenes por parte de Fomento Editorial y que había sido premiado por la Fundación Juan March con 100.000 pesetas en 1960.

En relación con las publicaciones cofradieras, Ortiz Muñoz posiblemente inauguró un género que se acercaba al fenómeno exento de poesía y costumbrismo, pero aun sin los mimbres desarrollados por la antropología social universitaria a partir del último tercio de la centuria. Lo hizo con una serie de publicaciones que hoy son consideradas clásicas entre la vasta literatura dedicada a la Semana Santa. La primera de ellas fue *Semana Santa en Sevilla* (Madrid, 1947, reeditada en 1948), con fotografías de Arenas y prólogo de Romero Murube. Fue premiada por el Instituto Nacional del Libro y cosechó dos ediciones en vida del autor. Casi sin solución de continuidad editó *Sevilla en fiestas* (Madrid, 1948) que fue definida como un “canto

Grecia - Turquía - Rumanía - Yugoslavia - Sicilia (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1969).

¹⁴ ORTIZ MUÑOZ, Luis y ORTIZ MUÑOZ, Antonio: *Sevilla*. Barcelona: Editorial Planeta, 1965.

¹⁵ Como resultado de su conocimiento y vinculación con los llamados Santos Lugares, recibió del papa el rango de caballero de la Orden del Santo Sepulcro en 1956, corporación de la que llegó a obtener la Gran Cruz. Desde 1957 figuró con el uniforme de gala de la orden en la procesión anual del Santo Entierro.

a la tradición en todos sus aspectos” que ansiaba “mostrar la fiesta principalmente como una exaltación ritual”¹⁶. Algunos años más tarde, en 1969, también elaboró y publicó una colección de diapositivas de Semana Santa acompañadas por un extenso folleto explicativo¹⁷. Muy poco después Ortiz ofreció el que quizá fuese el mejor regalo posible para Sevilla: la publicación de *Sevilla Eterna* (Barcelona, 1973), un título referencial para la historia de las cofradías, no superado aun ni en calidad literaria ni en imágenes seleccionadas. El libro obtuvo un gran éxito y fue, hasta el momento, el único de categoría sobre Sevilla traducido al inglés con pretensiones turísticas¹⁸. Aunque póstumos, aparecieron dos de sus artículos del *Boletín de las Cofradías*¹⁹. Tenía, además, el anhelo de coordinar un *Libro de Oro de las Cofradías Sevillanas*, con la participación “de los mejores ingenios, los más prestigiosos eruditos y las más felices plumas de la vigente intelectualidad sevillana, y así se redimiese a la bibliografía de la Semana Santa de sus múltiples lagunas y fallos”. Sin embargo, esta pretensión no pudo cumplirse²⁰.

Pero no acabaron ahí sus aportaciones publicitarias. Decía Ortiz que “otros medios de expresión se han puesto al servicio de la exégesis, la apología o la propaganda de nuestra Semana Mayor”²¹, así que aprovechando el avance de los medios de comunicación se lanzó a

¹⁶ EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: “‘La ciudad, sus detalles y sus fiestas’. Notas para una biografía artística de Luis Arenas Ladislao”. En: GARCÍA BAEZA, Antonio (coord.): *Luis Arenas 1911-1991*. Sevilla: Estípite Ediciones, 2011, p. 81.

¹⁷ Esa publicación fue analizada por GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José: “Semana Santa en Sevilla en diapositivas: cincuenta años de una publicación cofradera innovadora de Luis Ortiz Muñoz y Luis Arenas”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n° 706, 2017, pp. 863-867.

¹⁸ Fue premiado por el Gremio Sindical de Maestros Impresores de Barcelona con el galardón Hartmann por su “excepcional calidad gráfica”. Cfr. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: “‘La ciudad, sus...’”, *op. cit.*, p. 88. *Sevilla eterna* fue mejorado y ampliado en 1982, vid. *ibidem*, p. 89.

¹⁹ ORTIZ MUÑOZ, Luis: “Curiosidades, anécdotas y leyendas de la Pasión”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n° 300, 1984, pp. 3 y 4; y ORTIZ MUÑOZ, Luis: “Las horas de la Pasión del Señor”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n° 470, 1998, pp. 125 y 127.

²⁰ *Homenaje ofrecido al Excmo. Sr. D. Luis Ortiz Muñoz, ‘Cofrade ejemplar’*. Sevilla: Publicaciones del Consejo General de Cofradías, 1961, p. 21. Un poco más adelante, en el mismo discurso, manifiesta que debe emprenderse una *Historia general de Sevilla*.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

producir en el plano audiovisual importantes aportaciones en forma de documental: *Primavera en Sevilla*, *Vía Dolorosa* (1947); *Sevilla en oración* y *Sevilla Penitente* (1957), que fue el primer reportaje del NO-DO en color sobre la Semana Santa de Sevilla. Todo esto supuso en aquellos años un hito crucial y algunas de estas obras fueron utilizadas para la difusión de la Semana Santa en el exterior, especialmente en Iberoamérica. También en el ámbito discográfico fue director de la casa PAX (Discoteca Popular Católica), donde editó "el ofrendado a la Virgen de la Amargura, a la vez, que como homenaje al autor de la bellísima marcha" en 1961²², además de los primeros discos dedicados a marchas procesionales. Quizá los más valiosos fueron, por un lado, *Sevilla nazarena. Breviario sonoro de la Semana Santa sevillana* con textos y dirección artística de Ortiz y con el siguiente esquema: introducción, díptico de nazarenos (Jesús de Pasión y Jesús del Gran Poder), los crucificados, un reportaje popular: el desfile de la procesión de la Esperanza de Triana, el Cristo de los Gitanos, Reina del Dolor y, por último, trilogía de dolorosas (la Virgen de la Amargura, la Virgen del Valle y la Virgen de la Macarena); por otro, *La Macarena en la calle*, con dos únicas pistas, la primera dedicada a la salida y la segunda a la entrada, con voz de Teófilo Martínez y la grabación de la legendaria saeta de Marta Serrano en la calle Parras), y, por último, el de los *Armaos de la Macarena*.

Además de todo lo anterior, actuó como una especie de "asesor áulico" para hermandades como Los Estudiantes (hermano fundador), El Santo Entierro (contribuyó a su resurgir), La Macarena (promovió la recaudación de fondos para la construcción de su templo) y La Amargura (restituyó gran parte del patrimonio perdido en la guerra, aumentó el ajuar de las imágenes, el acabado de los pasos y contribuyó a la consecución de la coronación canónica de la Virgen²³), entre otras que, en agradecimiento, honraron a Ortiz Muñoz con reconocimientos y dignidades²⁴. Pero, si hubo algo que identificara plenamente a este cofrade fue su enorme devoción cristífera: la de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, con cuya túnica nazarena fue enterrado.

²² Ibíd., p. 21.

²³ CABEZAS GARCÍA, Álvaro: "Luis Ortiz Muñoz, cofrade de la Amargura". *Amargura*, boletín digital nº 11, junio de 2018, pp. 42-47.

²⁴ El mismo Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla consideró otorgarle en abril de 1961 el título de "Cofrade Ejemplar", una distinción inédita desde entonces. Cfr. *Homenaje ofrecido al...*, op. cit.

Muy pronto comenzó su colaboración con esta hermandad, para con la que, igual que hiciera en La Amargura, aportó sus propias ideas para insignias y otros objetos litúrgicos²⁵. Colaboró intensamente en 1961 en la construcción del nuevo templo del Gran Poder y con este fin organizó una gran exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con fotografías de Arenas²⁶, siendo especialmente sobrecogedora la que mostraba al Señor en su camarín –adornada con claveles y ofrendada con cirios como constituyendo una suerte de “trampantojo a lo divino”²⁷–, y con una sesión de diapositivas comentadas en un céntrico cine de la Gran Vía madrileña²⁸. En todo ello contó con la solicitud y apoyo de Miguel Lasso de la Vega y Marañón, el hermano mayor de esos años, que le dio un trato preferente y quiso agradecerle sus esfuerzos nombrándolo teniente de hermano mayor al regalarle un llamativo retablo de plata (Sevilla, colección particular, de 36 x 22 cm), con el frontal del paso de Cristo presidido por un óvalo con el busto del Señor y un texto que rezaba: “Esta Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos por acuerdo de cabildo general de 19 de febrero de 1961, nombró a su ilustre hermano, el Excmo. Sr. D. Luis Ortiz Muñoz, Teniente de Hermano Mayor Honorario, en reconocimiento

²⁵ A finales de los cuarenta encargó a Antonio Cobos Soto el diseño de un juego de sacras y dos atriles que serían ejecutados en plata por Emilio García Armenta. Vid. GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José: “El dibujante sanlorentino Antonio Cobos y la renovación patrimonial de la Cofradía sevillana de la Amargura a mediados del siglo XX”. En: CAMPOS, F. Javier: *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*. Madrid: Estudios Superiores de El Escorial, 2017, vol. I, p. 1014.

²⁶ El primer contacto entre Arenas y Ortiz Muñoz tuvo lugar en febrero de 1945. Desde entonces mantuvieron una colaboración leal durante treinta años, vid. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: “Luz, efecto y devoción. La Semana Santa de Sevilla según Luis Arenas Ladislao”. En: RODA PEÑA, José (dir.): *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2012, p. 85, nota 13.

²⁷ En la citada exposición pudieron admirarse las coronas de la Amargura, del Dulce Nombre, el techo del palio del Valle, el *lignum crucis* de la Hermandad de la Estrella, el manto y la corona de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso y tres túnicas del Gran Poder, además de enseres de Pasión, La Trinidad o Los Estudiantes. Vid. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: “La ciudad, sus...”, *op. cit.*, p. 84 y EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: “Luz, efecto y...”, *op. cit.*, p. 90. La acertada expresión de “trampantojo a lo divino” es de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Trampantojos a lo divino”. En: *Lecturas de Historia del Arte*, III. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, 1992, pp. 139-155.

²⁸ La muestra contó con el apoyo del Ministerio de Información y Turismo. Vid. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: “Luz, efecto y...”, *op. cit.*, p. 90.

de sus méritos. Sevilla 26 de marzo. Jueves Santo, 1964" (fig. 2).

Con estos presupuestos puede comprenderse más adecuadamente la celebración de esta exaltación audiovisual que hoy conocemos por medio de la transcripción del texto que preparó Ortiz para la misma y que seguramente impartiera –valiéndose de la voz de un familiar o amigo²⁹–, en, probablemente, la sede del Real Círculo de Labradores y Propietarios³⁰. El formato fue bastante innovador para el género, no ya para lo que era habitual entonces, sino incluso a día de hoy: el interviniente no hablaba –por las razones ya referidas–, sino que permanecía sentado frente a la audiencia mientras un locutor leía el texto a la vez que se proyectaban imágenes alusivas en diapositivas³¹ que habían sido extraídas de fotografías realizadas por Luis Arenas para el libro que estaban preparando, *Sevilla Eterna*, publicado en 1973³². Con anterioridad a ese año, por tanto, debió celebrarse el acto. El *terminus post quem* debe

Figura 2. Sevilla. Colección particular. Nombramiento como teniente de hermano mayor de la Hermandad del Gran Poder. 1964.

²⁹ En 1958 se le había extirpado un tumor de la garganta y quedó con la voz muy mermada, así, en ocasiones, sobre todo a la hora de dar discursos institucionales, Ortiz Muñoz hubo de servirse de locutores de radio, incluso de actores, como sucedió en el Pregón del IV Centenario de la primera piedra de El Escorial, pronunciado por José María Seoane en 1963, vid. *ABC de Madrid*, 24 de junio de 1963, p. 63. Otras veces fue su hermano, Francisco Ortiz, el que le prestó su voz.

³⁰ Me inclino a pensar que fue allí ya que Ortiz Muñoz tuvo una gran vinculación con esta "sevillanísima casa", que ofreció su local cuando el Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla le otorgó el galardón de Cofrade Ejemplar en abril de 1961.

³¹ En el texto está marcado con bolígrafo rojo el número de diapositiva que debía intercalarse en el momento preciso hasta llegar al número de 42.

³² El proyecto había surgido de una conversación entre Ortiz Muñoz y Luis Arenas en torno a 1956. Querían editar un gran volumen con ilustraciones a color sobre la Semana Santa, "apoyado en el guión que habían utilizado en 'sus exaltaciones audiovisuales'". Cfr. EXPÓSITO SÁNCHEZ, Daniel: "La ciudad, sus...", *op. cit.*, p. 90.

Figura 3. Sevilla. Colección particular. Texto de la exaltación audiovisual "La cara del Gran Poder y la cara de la Macarena".

fijarse en 1967, ya que es la fecha de publicación del álbum –producido por la discográfica PAX de Ortiz Muñoz–, donde se incluye la canción “El Siervo de Yavé”, de Kiko Argüello, cuya audición se hizo por medio del gramófono en el momento de conclusión de la parte referida al análisis de la imagen del Señor del Gran Poder. Por lo tanto, la exaltación debió tener lugar entre 1968 y 1972 (fig. 3).

En cuanto a los aspectos formales, Ortiz Muñoz –y esto es algo que quizá quiso conseguir durante toda su labor docente–, parece pretender llegar muy hondo en los conocimientos combinando abundantes latinazgos y palabras eruditas con la descripción llana de pensamientos situados al alcance de la

mano de todo tipo de oyente. Así, por un lado, utiliza expresiones como *tempus acceptabile*, *sofrosine*, *pileus hipersomnia*, *immisa*, *commisa*, *yersinosis*, *decapitata* y palabras como hebdomadario, cruciario, calcáneo, metatársica, krestchmeriano, biotipología, mesocéfala, zizífeas, esternocleidomastoeideo, nasomentoniana, mientras recurre a otras muy simples como “cara” en vez de “rostro”, auxiliándose también, incluso, con letras populares y bien conocidas de saetas y versos de famosos pregoneros.

En cualquier caso, desde el primer momento anunciaba que no se iba a tratar de una disertación erudita –no iba a aportar nada que no se supiera ya–, sino que lo que pretendía era meditar sobre las imágenes de máxima devoción en Sevilla para apreciar nuevos matices que posibilitaran una mayor delectación, tanto estética como religiosa. Pero, en cualquier caso, el grado de descripción que ofrece de las imágenes prueba que no solo había analizado con paciencia las fotografías de Arenas –posiblemente algunas de ellas eran las que, por primera vez, mostraban tan cercanos los rostros del Gran Poder y

de la Macarena a un público amplio—, sino que había reflexionado a partir de la lectura de cierta bibliografía específica y científica, según los casos.

Al comenzar por el Gran Poder, Ortiz refiere con cierto espíritu de novedad que fue un error tozudo creerlo obra de Martínez Montañés durante tanto tiempo, sobre todo a partir de que el descubrimiento documental efectuado por Sancho Corbacho³³ de su ejecución por parte de Juan de Mesa en 1620, reforzaba algo que el profesor Hernández Díaz había intuido: que esta estética barroca (tan propia de Mesa), poco tenía que ver con el clasicismo montañesino³⁴. A continuación, señala Ortiz cinco características únicas del Gran Poder: tamaño y proporción equivalentes al cuerpo del hombre impreso en la Sábana Santa de Turín³⁵; su condición de nazareno; que por el

³³ SANCHE CORBACHO, Heliodoro: "Imágenes de Jesús Nazareno y San Juan Evangelista de la Cofradía del Gran Poder. Aportaciones al estudio de su escultor, Juan de Mesa". *Revista Universitaria*, nº 2, 1930, pp. 9-14.

³⁴ En el momento en que se dio la conferencia los estudios de historia de la escultura sevillana no estaban tan avanzados como hoy, por lo que los ejemplos bibliográficos que debió conocer Ortiz al respecto serían, probablemente, los siguientes: HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Comentarios en torno a la figura de Juan de Mesa (1583-1627)*. Sevilla: Academia de Bellas Artes, 1933; o HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina*. Sevilla: Academia de Bellas Artes, 1933. Muy pocos años después de la conferencia, el mismo autor publicó HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1972.

³⁵ Lo que para Ortiz es un adelantamiento de Mesa con respecto a la información proveniente de la figura de Cristo en la Sábana Santa, encuentra una explicación más apropiada en "Mesa supo interpretar como pocos el sufrimiento de Cristo en los momentos más dramáticos de su Pasión. Es ahora cuando alcanza la cima del realismo, gracias a un detenido estudio del cuerpo humano, tanto vivo como muerto, tomado del natural", de RODA PEÑA, José: "El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco". En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 161. Las voces de autoridad que cita Ortiz Muñoz en el tema de la Sábana Santa eran las del *cultore della materia*, correligionario propagandista italiano y confidente de Pío XII, GEDDA, Luigi: *I Congresso nazionale di studi sulla Sindone*, 1939; HYNEK, Rudolf Maria: *Los secretos del rostro divino. Reflexiones frente al retrato sagrado del Señor de la tumba del Santo Sudario de Turín*. Karlsruhe, 1936; y KRETSCHMER, Ernst: *Constitución y carácter*. Barcelona, 1967. Todos son escritos decisivos para los estudios que realizó Ortiz en los años siguientes: *Cristo. Su proceso y su muerte* (Madrid: Fomento Editorial, 1977) y el de *Las reliquias de la Pasión*, que no llegó a publicarse.

modo de cargar la cruz –casi acariciándola–, sobre el hombro izquierdo inclina la cabeza a la derecha como aconsejaba San Bernardo; que está provisto de una poderosa zancada que lo lleva presuroso al suplicio; y, por último, la vigorosa cabeza, que es punto crucial de la sagrada efigie, y que está dotada del enorme instrumento de martirio que supone la corona de espinas³⁶, que aplasta la larga cabellera de *nazareo* bíblico y que deja entrever la oscura piel del rostro³⁷. Aunque cree evidente que el mal estado de la policromía de la talla se debe

³⁶ En este punto Ortiz detalla que “Encima de la ceja izquierda se advierte una zona hinchada y purulenta por efecto de una espina que ha clavado allí su terrible púa. Juan de Mesa ha recogido en este pormenor la tradición propalada en su época por algunas videntes, como la Madre Ágreda, las cuales hablan de heridas espinosas en la parte inferior de la frente y de las sienes”. Esa aseveración debería ser matizada, ya que la *Mística Ciudad de Dios*, el texto en el que Sor María de Jesús de Ágreda vuelca sus visiones sobre Cristo y la Virgen no fue publicado hasta 1670, décadas más tarde de la muerte de Juan de Mesa. Sería más probable pensar que el autor del Gran Poder siguió las pormenorizadas descripciones del libro de *Las revelaciones celestiales* de Santa Brígida de Suecia sobre la corona de espinas (sigo la edición alojada en http://www.ignaciadarnaude.com/apariciones_marianas/ (consultado el 8-4-2020): “Mi cerebro y toda mi cabeza estaba traspasada con agudas espinas” (capítulo 7, p. 592); “cuyas espinas se clavaban en su carne y la destrozan, punzándola de un modo inconsolable” (capítulo 10, p. 428); “La tercera espada fue su corona de espinas, que perforó su sagrada cabeza tan salvajemente que la sangre saltó hasta su boca, su barba y sus oídos” (capítulo 27, p. 43); “Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto, que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba, comenzaron a correr arroyos de sangre con las heridas de las espinas, de suerte que todo lo veía yo cubierto de sangre” (capítulo 52, p. 311). Algunas de estas consideraciones fueron recogidas por Pacheco, socio en tantas empresas de Montañés, maestro de Mesa, algo que prueba que estos detalles iconográficos estaban insertos en el ambiente artístico sevillano del momento, vid. PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Sevilla, 1649. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 642 y 735. En cualquier caso, “Las espinas que atraviesan la ceja y oreja izquierda constituyen grafismos de la producción mesina, así como la torturante corona tallada sobre el propio bloque craneal”, cfr. RODA PEÑA, José: “El Nazareno en la escultura barroca sevillana”. En: RODA PEÑA, José (dir.): *IX Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2008, p. 239.

³⁷ Aquí especifica Ortiz que cree que Juan de Mesa coincide con las visiones místicas sobre el rostro de Cristo aparecidas en *La vida pública de Jesús, según las visiones de la beata Ana Catalina Emmerick recogidas por Clemens Brentano, bajo la dirección de Paola Giovetti*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2015, “de un color amarillento fino con mezcla de transparente encarnado, el cual se tornó moreno

al paso del tiempo y a las inclemencias climatológicas³⁸, propone una sugestiva conexión con el cántico de Isaías y el equívoco en la traducción de San Jerónimo de que "la situación del Varón de dolores es similar a la del que padece la lepra, ante quien se oculta el rostro por repugnancia de la terrible enfermedad, y a la vez por conmiseración, al considerarlo como castigado por Dios". Después de las consideraciones formales y simbólicas, Ortiz sitúa la auténtica significación religiosa de la talla: para él representa magistralmente la segunda estación, cuando Cristo acaba de cargar con el madero y se dirige dispuesto hacia el Calvario, llevando la cruz, animosamente, por todos los hombres. Esto engazaría a la perfección con la significancia de su título advocatorio: "Sobre su hombro sostiene el principado de la cruz, que viene a ser el cetro poderoso de su potestad y de su imperio. La Divinidad parece latente, pero la Humanidad está decidida a apurar hasta las heces el cáliz de la Pasión". Por último, hace una postrera consideración acerca del miedo que expresan muchos devotos cuando lo ven cernirse sobre ellos en la oscuridad de la Madrugada Santa: ese miedo es el propio que se experimenta con respecto de lo sobrenatural, al que, como única respuesta, hay que arrodillarse "con sumisión subyugada, rindiéndole la pleitesía y el homenaje propios de la reverencia debida a Dios". De nuevo, tomando las palabras de Isaías sobre el Gran Poder como figuración perfecta del Siervo de Yavé, emite por el gramófono una novedad discográfica que resultaría una prueba sonora adecuada para acompañar las últimas imágenes del rostro del Señor: la canción del mismo título surgida "de la nueva liturgia" en el seno del humilde barrio madrileño de Palomeras Bajas, del distrito de Puente de Vallecas, por parte del pintor e iniciador del Camino Neocatecumenal Kiko Argüello, y grabada, como ya se ha indicado, en la discográfica del propio Ortiz Muñoz (fig. 4).

La segunda parte de la intervención la dedica a la Macarena. Lo primero que señala es que es de autor desconocido (aunque, apunta,

por efecto de las caminatas y viajes al aire libre de la fatigosa vida pública". Ortiz debió consultar la edición alemana: *Die Passion* (Butzon & Bercker Verlag, 1951).

³⁸ La primera intervención de la talla conocida es la realizada por Blas Molner en 1776, no produciéndose ninguna otra en vida de Ortiz Muñoz. La siguiente será la practicada por José Rivera García en 1976, vid. *Informe diagnóstico y propuesta de intervención en la policromía de la imagen de Jesús del Gran Poder*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2006, p. 7.

Figura 4. Sevilla. Nuestro Padre Jesús del Gran Poder saliendo de la Catedral.

han querido asociarla con la gu-bia de Roldán³⁹ y de su hija la Roldana, algo rechazado de plano por la, en ese momento, más moderna bibliografía especializada), pero que ese anonimato no inquieta a los sevillanos, ya que, para ellos, la Virgen parece proveniente de la Divinidad⁴⁰. A continuación, ofrece una filológica explicación para el nombre de Macarena: se trataría de un “viejo toponímico cargado de siglos, en que quizá se funden morfológicamente un sufijo ibérico -ena, de carácter posesivo, y una forma mácar, posiblemente dicción griega o árabe. El vocablo significaría así, con doble hermenéutica, o su felicidad o su heredad,

con cuya semántica cabría sugerir una interpretación altamente poética de lo que la cara de la imagen representa en el orden estético y religioso”. Después, resalta el carácter juvenil de la representación de la Virgen, de hecho la data en unos 18, 19 ó 20 años de edad, por tanto, no en el momento de la Pasión, sino en los meses de la

³⁹ Aquí Ortiz Muñoz reproduce el erróneo dato de CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, t. IV, p. 240, de que fue Roldán discípulo de Montañés. Tan solo unos años más tarde de la celebración de esta conferencia, BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1973 (2ª edición, 1992), p. 23 establece que Roldán se formó en Granada con Alonso de Mena entre 1638 y 1646.

⁴⁰ El latino *quid divinum* fue asociado a las imágenes sevillanas por el profesor Hernández Díaz con la traducción autóctona de “unción sagrada”, la cualidad metartística de la que gozaban las imágenes religiosas frente a las meras esculturas figurativas. Ejemplos de ello se encuentran en HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la archidiócesis: estudio iconográfico*. Sevilla: Imprenta Suárez, 1947, p. 27; y en HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Diego Velázquez, 1951, p. 61.

expectación del parto, siendo ese su auténtico significado religioso. A continuación se centra en la idealización del rostro, pleno de gracia divina, integridad, perfección, proporción, consonancia ordenada, claridad y esplendor, tal y como dice San Agustín: "No sin esfuerzo se evoca ante esta impecable belleza el *tota pulchra et macula non est in te* de los Cantares, o el 'eres más hermosa que el sol' del libro de la Sabiduría, porque en esta Señora se sintetizan los rasgos estéticos de las más bellas mujeres israelitas, como Rebeca, Raquel, Ester, y Judith", como si la Virgen, en opinión de San Bernardo, fue la última de las grandes mujeres de la cadena de la Humanidad. Sin embargo, esta belleza está contrastada por su funcionalidad religiosa como una de las Reinas del Dolor⁴¹: "Lo determina el amargo fruncimiento del entrecejo, las lágrimas que caen de los llorosos ojos, las ojeras que se observan en determinados efectos ópticos, el aleteo de las ventanillas nasales, el *riktus* en la boca, en trance como de jadeante hipo o sollozante exhalación". Sin embargo, la clave está en el momento postrero del llanto y en el "donaire hispalense": "Ningún autor no nacido en nuestra ciudad, hubiese sido capaz de modelar semejante escultura. La Macarena es, sobre todo, una mujer dolorosa sevillana. Esta gracia hispánica salta y bulle por todo el angustiado semblante, como fuerza mágica que atrae y subyuga. La hermosura juvenil, el bronceamiento agitanado del rostro, que recuerda el blanco moreno de la jara o del nardo, y especialmente la que se ha llamado 'sonrisa entre lágrimas', denuncian rotundo sevillanismo en la interpretación más sutil de la efigie", ya que la Virgen no llora, sino que "Parece vislumbrarse en su faz ese momento humano en que el doliente se sacia de llanto, y desahogado y consolado se rehace de su pena. Como el sol que surge después de la lluvia, así reluce nuevamente la paz y el sosiego tras la conmoción dolorosa. La Macarena ha advertido el provecho redentor de sus lágrimas y entra en posesión de una felicidad cumplida. Está contenta con su martirio, es dichosa de padecer"⁴². Por último,

⁴¹ Con esta expresión, Ortiz Muñoz recupera la utilizada para referirse al triunvirato doloroso de la Amargura, el Valle y la Macarena, uno de los puntos fuertes de su Pregón de Semana Santa de 1943.

⁴² Según esta metáfora, la Amargura, una mujer sevillana, personifica el momento más amargo del dolor, el comienzo del llanto, la Virgen del Valle muestra claramente la plenitud del mismo y, por último, la Macarena ya no llora, sino que esboza una tenue sonrisa delatando su satisfacción por haber superado el trance al presagiar la Resurrección de Cristo. Años más tarde, Carlos Colón Perales,

Figura 5. Sevilla. El rostro de la Esperanza Macarena.

la Esperanza Macarena sería, para Ortiz Muñoz, la Madre gozosa de todos los hombres, ya que su color es el verde de la regeneración, de la naturaleza y de la nueva vida que nace. Y para probar todo lo anterior con un caso práctico, emite por el gramófono la grabación que él mismo realizó y publicó en un “conocido disco” de la salida y la entrada de la Macarena de 1966, que concluye, por cierto, con las palabras del hermano mayor de entonces, Carlos Delgado de Cos, preguntándole a la Virgen por su felicidad y por la de sus hermanos (fig. 5).

CONSIDERACIONES FINALES

El texto de esta “exaltación audiovisual”, como llamaba su autor a otras disertaciones ofrecidas con el mismo formato, podría tener un hilo conductor muy definido, explicitado por el propio Ortiz en la distinguida frase: “Por la cruz, se llega a la luz”. Ese sería el recorrido religioso comenzado por la marcha hacia el suplicio del Señor del Gran Poder –que “animoso” camina hacia el Calvario “acariciando” la cruz–, y culminado por la luz que deja entrever el rostro de la Macarena. Si la máxima expresión cristífera de Sevilla se caracteriza por su enorme realismo (tanto que sería casi un perfecto trasunto imaginero de las formas marcadas por el hombre real en la Síndone de Turín⁴³), la

en su pregón de la Semana Santa de 1996, ofreció una ligera variación sobre esta “trilogía del llanto” con las visitas que la Esperanza Macarena realizaba a la Virgen del Valle en la Anunciación y a la Amargura en San Juan de la Palma para anunciarles la gloria del tercer día.

⁴³ Las múltiples referencias en el texto al estudio del Santo Sudario de Turín deben encuadrarse en la fase de revalorización que tuvo la supuesta reliquia en todo el orbe católico a partir de que el Papa Pío XII –posiblemente como prueba de gratitud por los servicios prestados a su edecán, el propagandista católico Luigi

Virgen de la Esperanza sería el máximo ejemplo escultórico de la encarnación del bello ideal. Si, por otro lado, el "divino leproso" es una prueba viviente del poder y la Divinidad de Cristo en la ciudad del Guadalquivir –es decir, una traslación de lo universal en lo hispalense–, la Macarena, sería, por el contrario, la irradiación de Sevilla hacia lo universal: "Por ese Arco la Macarena se asoma a Castilla, esto es, a toda España para infundir la esperanza, virtud salvadora, con alientos de mística humanizada, que constituye el más típico carácter del amor religioso del pueblo sevillano". Ese valor de complemento de ambas imágenes rematan el corazón devocional de la ciudad, como lo hace fuera de ella (en el caso de Madrid), en la doble afiliación de muchos hermanos y de sinceros devotos que perciben en la larga unión de ambas cofradías en la Madrugada del Viernes Santo una cadena de continuidad y de certero progreso religioso al modo del lema cuasi ignaciano de "Por la cruz, se llega a la luz".

En un momento histórico como el actual en que todas estas consideraciones se han banalizado en Sevilla en el desmesurado ejercicio de apresuradas disertaciones pseudoliterarias y en reportajes periodísticos de enorme componente sentimental, pueden parecer desfasadas las aportaciones de Luis Ortiz Muñoz en actos como este, que tenían un doble valor en su momento, por aislados y por novedosos en el tratamiento de medios y puesta en escena. En cualquier caso, quizá lo más importante de todo sea que en ningún momento el autor apela a los sentimientos, sino al cultivo del pensamiento, aplicando como un experimentado científico, por deducción, grandes masas de conocimiento a realidades concretas y devocionales como el Gran Poder y la Esperanza Macarena. Lo hizo con sinceridad y convencimiento, como había sido latente a lo largo de su vida, y practicando el "patriotismo católico" teorizado por Jesús Suevos como "la eterna simbiosis del ser humano con su tierra y sus tradiciones"⁴⁴. No pudo encontrar para ello mejor material religioso, artístico y social que el ofrecido por el Señor de Sevilla y por su Bienaventura Madre, la Virgen de la Esperanza.

Gedda–, autorizase en 1958 la devoción católica hacia la Santa Faz de Jesús impresa en la Sábana Santa. Para un ferviente investigador sobre la realidad histórica de Cristo como Ortiz Muñoz y sobre todo aquello que probara su existencia real –las reliquias de la Pasión y los Santos Lugares–, supondría un inestimable objeto favorecedor de conocimientos sobre Jesucristo.

⁴⁴ *El Alcázar*, 26 de diciembre de 1986.

* * *

“LA CARA DEL GRAN PODER Y LA CARA DE LA MACARENA”

Señoras y señores:

Si se quisieran sintetizar las cofradías de nuestra Semana Santa en una sola idea, que fuese como el símbolo y representación de cuantas desfilan en las ocho jornadas del insigne hebdomadario, habría de pensarse en Jesús del Gran Poder y la Virgen de la Esperanza, la Macarena. Uno y otra excitan la devoción máxima y casi unánime de los sevillanos. Uno y otro han traspasado, en aras de la celebridad, las fronteras universales.

Por eso, este cofrade hispalense, el más humilde de todos, siempre propicio a colaborar en cuanto la eximia fiesta de nuestra patria chica reclame de sus cada vez más agotadas facultades, ha tenido que rendirse a la reiterada demanda de un grupo de socios y miembros de esta sevillanísima casa, y viene aquí hoy, ya que no con sus palabras a lo menos con su pluma, a meditar, a través de la voz prestada de un ilustre y fraternal amigo, sobre el tema inagotable de las dos efigies más poderosas y atractivas de nuestra letanía cofradiera.

Nada nuevo encierra esta meditación, porque no se trata de ninguna disertación erudita. Todos conocéis, mejor que yo, el secreto, el misterio, el encanto que residen en la interpretación religiosa y humana de estas imágenes doloridas. La única novedad puede ser acaso, que pretendamos meditar sobre ellas, acercándonos a su más plena contemplación, con el auxilio de los medios audiovisuales. El prodigio de la técnica moderna, que significan la luz y el sonido, van a permitirnos percibir con auténtica delectación espiritual, algunas novedades e ignorados matices de sus figuras plásticas, que originan motivaciones nuevas en su valoración estética y religiosa.

Meditaremos, primero –la época cuaresmal, pórtico de la Semana Santa ya próxima, nos brinda el tempus aceptable–, en la patética cara de Jesús del Gran Poder. Después veremos muy de cerca el rostro peregrino de la Macarena. Como elemento auxiliar, utilizaremos reiteradamente la pantalla. Al final de una y otra parte de nuestro tema contaremos con la ayuda gramofónica.

Yo deseo que hoy veamos salir de su basílica y entrar en ella, evocando la realidad acústica de estos momentos cumbres, a la Virgen

de la Macarena. Por último, si no estáis fatigados, el genial fotógrafo Luis Arenas os mostrará, como postre, algunas ilustraciones del libro en color que sobre Sevilla y su Semana Santa preparamos en colaboración entrañable.

I

Todos sabéis que la efígie de Jesús del Gran Poder, atribuida con tozuda tenacidad a la gubia montañesina, no fue esculpida por el glorioso maestro. No hace muchos años, un investigador hispalense, Sancho Corbacho, tuvo la fortuna de descubrir en el Archivo de Protocolos de nuestra ciudad la carta de pago y "finiquito" de la hechura de la imagen. Dicha carta la otorgó en 1620 un artífice cordobés llamado Juan de Mesa, discípulo del gran imaginero de Alcalá la Real. Todos sabéis también que la efígie fue labrada con técnica decididamente barroca, en contraste con el estilo clásico del "dios de la madera". Se talló así la imagen solo en las partes visibles, desbastando únicamente el resto, con objeto de que se vistiera después. Surgió de este modo una figura, que aunque similar en el fondo, como sugiere el profesor Hernández Díaz, a la de Jesús de la Pasión, en la que resplandece la serenidad clásica, la sofrosine diríamos, del Fidias sevillano, vino a ser de mayor dramatismo expresivo, más acentuadamente realista y de más llameante emoción.

No es mi propósito plantear aquí una completa crítica artística de la efígie, con las observaciones propias del análisis estético. Pero no puede estudiarse física y espiritualmente la cara del Gran Poder, sin aludir a cinco características que prejuzgan y determinan lo que es y significa su faz. La primera es el tamaño y la proporción. Juan de Mesa talló un Cristo grande, hiperbólico de medida. Claro es que esta, al parecer, desorbitada magnitud, no ha de reputarse caprichosa, según más adelante justificaremos.

Juan de Mesa se adelantó en el siglo XVII a formular la teoría, hoy evidenciada por la Sábana Santa de Turín, de que Cristo fue en realidad un hombre de gran corpulencia, sin llegar a lo gigantesco y desmesurado, esto es, a la hipersomía. En efecto, los datos antropométricos del doctor Gedda sobre el hombre de la Santa Síndone, denuncian una talla de 1,83 metros, un peso de 85 kilos, un diámetro torácico, medido por la espalda, de 0,37 y, en general, prescindiendo de otros detalles, un cuerpo fuerte y musculoso, por lo que su tipo somático corresponde a los normotipos medios. Más concretamente diríamos que el Cristo sindónico encaja en el biotipo de Krestchmer,

denominado atlético, y caracterizado por la espalda ancha, el tórax poderoso, la musculatura maciza y de prominente plasticidad, el esqueleto fuerte y la piel tensa y elástica. Representada, al decir de Hynek, el tipo fundamental de belleza clásica, ya que encaja por el conjunto de sus dimensiones en el canon o regla de oro, admitida para la estatura viril, de las ocho longitudes de cabeza.

La segunda característica del Gran Poder es que se trata de un Cristo nazareno, denominación que se aplica a las efigies portadoras de la cruz auestas. El Gran Poder sostiene el madero a la manera iconográfica tradicional, es decir, cargando con la cruz entera, armados el patíbulo y el stipes en forma de cruz immisa o latina. No es cosa de reproducir aquí el problema, que hoy debaten los sindonólogos, partidarios en su mayoría de que Cristo solo cargó con el patibulum o palo transversal, y de que la cruz fue commisa o decapitata. En nuestro libro sobre las reliquias de la Pasión, próximo a ver la luz, nos decidimos razonadamente por la teoría tradicional, de que Cristo llevó la cruz immisa íntegra, y de que la cargó, como sugirió San Bernardo, sobre el hombro izquierdo.

Esta creencia, que supervive desde la época medieval, motiva la tercera característica del Gran Poder. Por el hecho de llevar el madero sobre el hombro referido, ha acentuado el artista la inclinación de la cabeza hacia la derecha. Así cuando se observa la imagen en besamanos, esto es, sin cruz, se percibe notablemente esta inclinación, la cual, origina, de una parte, un especial relieve de los músculos y vasos del cuello, y una posición especial de la cabellera, como pronto analizaremos.

La cuarta característica general se refiere a la posición de las manos que son como sarmentosas y macilentas, con escasos músculos y resaltada subrayación de las articulaciones digitales y los vasos circulatorios. Estas manos, aunque están ensambladas por el artista, para facilitar el vestido y variar la colocación, no agarran la cruz. Apenas si se posan sobre ella, arriba la derecha, un poco más abajo la izquierda, y son sensibles y temblorosas, cual si se adhiriesen al madero con vibrátil tacto y caricia.

La quinta característica general, en fin, se refiere a la postura caminante del Nazareno. La contemplación minuciosa del lado izquierdo de la imagen, descubre que adelanta el paso en actitud de locomoción. Por debajo de la túnica morada se acusan así el pie y la pierna en tensión resistente, con firme apoyo en el suelo, mientras se arquean con gran abertura, los mismos miembros del lado derecho,

de suerte que se marcan la rótula y la tibia, elevándose el pie, especialmente por la parte del calcáneo, para representar la marcha. Es lo que se ha llamado la típica zancada del Gran Poder. Zancada amplia, casi podría decirse exagerada, que denota un apresurado caminar, como si el madero fuese liviano y el cruciario tuviera prisa por llegar rápidamente al lugar del suplicio. Esta amplitud del paso, sin propensión al pie plano y en la que la bóveda metatársica tiende a descender funcionalmente, responde al biotipo krestchmeriano, adjudicado al Salvador.

Tal conjunto de caracteres generales de la efigie del Gran Poder determinan en parte la morfología especial de la cabeza y el rostro. En la cabeza, como subraya el profesor Camón, es donde se revela "la explosión del genio" de Juan de Mesa. Digamos, ante todo, según señalan los técnicos de la biotipología, que el rostro suele ser lo más característico e individual del hombre, ya que patentiza toda la idiosincrasia, refleja el espíritu, la vida y los secretos más íntimos, y constituye, en suma, como el símbolo y quintaesencia de la personalidad humana. La cara –decía Krestchmer–, viene a ser la tarjeta de visita de la constitución conjunta del individuo y nos pone en el camino para penetrar en el conocimiento de la fórmula endocrina, psicomotora y constitucional del hombre. Contemplando desde el punto de vista físico la cabeza del Gran Poder advertimos que es mesocéfala, fuerte, de aspecto armónico y con cráneo capaz.

Está coronada por una cuádruple banda leñosa, bien tramada, de juncos y espinas. Ello indica que el imaginero ha aceptado, en primer lugar, el criterio de su época, derivado de los santos padres y exégetas, aunque hoy sumamente discutido de creer que Jesús conservó la corona de espinas durante el trayecto del Vía Crucis, y después, en el Calvario. En segundo lugar, no ha plasmado un pileus, o capacete de juncos entretejidos con ramas flexibles de azufafios u otras zizifeas espinosas, según suponen no pocos tratadistas, sino la clásica diadema ajustada a las sienes, en la que surgen desordenadamente las espinas, clavando su aguijón en los temporales, en la frente, en el cráneo y en la nuca del rey de mofa, y haciendo correr la sangre hilo a hilo por los cabellos y el rostro. Quizá deba de calificarse de excesivo por su tamaño este instrumento de martirio, ya que cubre gran parte de la frente y vela la exhibición total de la cabellera del Nazareno.

Jesús del Gran Poder muestra en su cabeza abundantes cabellos, que a modo de melena con raya medial, descienden por la parte

posterior del cuello hasta el comienzo de las espaldas. Esta cabellera corresponde en esencia al tipo clásico del nazareo bíblico, que no solía cortarse el cabello, y se enlaza con la tradición icónica bizantina. Pero en el caso del Gran Poder el imaginero ha acentuado deliberadamente el efecto de la inclinación de la cabeza, por causa de la cruz, ordenando los cabellos del sector derecho del rostro en dos temblorosos mechones, de los cuales el mayor y más cercano a la cara, cae por su gravedad, formando una gran guedeja que desciende hasta más abajo de la altura del ápice de la barba. En este aspecto de armonización de la cabellera con el rostro, el Gran Poder registra evidentemente una originalidad, entre todos los cristos nazarenos de la imaginería sevillana.

Subrayemos además que contra todas las fantasías de un Cristo rubio, o con cabellos cobre oscuro o castaños, de las videntes y los poetas, el color de la cabellera del Gran Poder es sencillamente negro, como el que se percibe en la Santa Síndone taurinense.

La singular presentación de la cabellera de nuestro Nazareno, especialmente por el lado derecho, en armonía con la pronunciada inclinación de la cabeza, motiva en el izquierdo, no obstante cubrirlo en parte la cruz, un estudio especial de los músculos y vasos del largo cuello y de nuez acusada, y especialmente del paquete esternocleidomastoideo y la vena yugular externa que se exhiben con plasticidad y resalte. Solo aquí se advierte el contorno del apéndice auricular izquierdo, que dejan ver la cabellera recogida para formar otro mechón en la zona posterior izquierda, y la corona de espinas cuyo borde inferior pasa a cortísima distancia.

La cara propiamente dicha del Gran Poder incluyendo en su perspectiva la barba, forma un óvalo perpendicular, ya que predomina en su desarrollo la verticalidad, sobre la horizontalidad. No nos ha sido factible tomar las medidas antropométricas de este óvalo facial. Pero, sin demasiado error, pueden calcularse aproximadamente por las de la Sábana Santa de Turín. En esta reliquia la cabeza de Jesús, tan similar en líneas generales a las del Gran Poder, alcanza un largo máximo de 18,48 centímetros, un ancho máximo de 14,78, y una altura de 22,74. En cuanto a las medidas exactas del rostro hay que valorar la anchura en 13,48, la altura general del mismo en 17,55, la nasomentoniana en 12,39, y el diámetro facial en 17,30. Tal conjunto de cifras es fácilmente aplicable, más o menos, a la faz de Jesús del Gran Poder, que se ha reducido, según Camón, a grumos expresivos, pliegues esenciales y rictus reveladores.

Puestos a contemplar de cerca estos detalles, se ha de anotar primero la frente, ancha, erguida y tensa, como la del correspondiente biotipo, pero disminuida por la corona de espinas. Nótese la arruga transversal, que la divide en dos sectores, y la conmoción del entrecejo. Las arcadas ciliares, de bella curvatura, están en trance de doloroso fruncimiento. Encima de la ceja izquierda se advierte una zona hinchada y purulenta por efecto de una espina que ha clavado allí su terrible púa. Juan de Mesa ha recogido en este pormenor la tradición propalada en su época por algunas videntes, como la Madre Ágreda, las cuales hablan de heridas espinosas en la parte inferior de la frente y de las sienes.

Quizá el deterioro de los siglos se ha cebado de manera especial en los ojos turbios y deslustrados del Gran Poder, cuyo color resulta indeciso, con tendencia al gris pálido. La mirada está como absorta en el propio espíritu, huida de las violencias martiriales circundantes y concentrada en la visión interior de la misión redentora. Los huesos del rostro modelan patéticamente la piel, presentando pómulos un poco salientes y mejillas angulares, abiseladas y secas, con los planos sumarios, hundidos en la barba. La nariz es prominente, rectilínea y enérgica, con perfiles aguileños a la manera judía, pero con la punta roma y las ventanillas muy pronunciadas y abiertas, en armonía con la respiración fatigosa del caminante. La boca, aguda y armónicamente formada, está entreabierta para denotar el jadeo angustioso. Los labios aparecen como hinchados, resecos y sanguinolentos. En una inspección ocular de abajo arriba advertimos media docena de dientes de la mandíbula superior y una lengua seca y estropajosa. El bigote varonil y poblado se distribuye en dos sectores simétricos, a partir de la hendidura supralabial y remata en una curva hacia abajo, que se enlaza con la barba nazarena, fina, afilada, bipartita y puntiaguda. Florece con parsimonia, sin alboroto, ni espesura, sin cubrir con exceso el mentón.

Todos estos aspectos faciales se enlazan, en una piel morena, a veces negruzca. Quizá sea el desgaste inclemente de la madeja envejecida, del humo ennegrecedor de las velas de cera, de las lluvias experimentadas en las exhibiciones procesionales, el que ha carcomido la primitiva encarnación plástica. Lo cierto es, que nada resta en nuestros días de la coloración antigua del Gran Poder, la cual debió remedar acaso la que la tradición ha pregonado de Cristo, según la describen las videntes. La Madre Emmerich nos habla, por ejemplo,

de un color amarillento fino con mezcla de transparente encarnado, el cual se tornó moreno por efecto de las caminatas y viajes al aire libre de la fatigosa vida pública.

Al cúmulo de los caracteres físicos del rostro del Gran Poder corresponde una semblanza espiritual específica, y una significación propia de carácter religioso y representativo. La figura patética, retrata a un hombre robusto y corpulento que camina con la cruz del suplicio sobre el hombro. Es por tanto, un Cristo Nazareno en una escena del Vía Crucis. En nuestro sentir, encarna el pasaje evangélico de San Juan, el bajulans sibi crucem exivit. Es la segunda estación. El cruciarrio acaba de cargar auestas con el madero y empieza a recorrer con voluntad de martirio, al áspero itinerario del pretorio al Gólgota. Está desfigurado por los tormentos sufridos, pero aun tiene fuerzas para sustentar el patíbulo. Puede con la cruz y la lleva animoso por todos los hombres, justificando plenamente su advocación onomástica. Por eso se llama Jesús del Gran Poder. Sobre su hombro sostiene el principado de la cruz, que viene a ser el cetro poderoso de su potestad y de su imperio. La Divinidad parece latente, pero la Humanidad está decidida a apurar hasta las heces el cáliz de la Pasión.

Quizá radique aquí el principal fundamento de la expresión concentrada y absorta que revela la demacrada tez, curtida por los padecimientos, en los distintos efectos ópticos de la luz. Ya he dicho en otra ocasión solemne que la faz del Gran Poder parece terrible y fantasmal en la negrura de la noche, cuando al amparo de la tiniebla se agiganta la figura temerosa y se abiselan los perfiles de la cara reseca. El Nazareno nos infunde entonces el pasmo y el hasta el miedo que produce siempre la visión de lo sobrenatural. Nunca, como en el momento escénico de la Madrugada del Viernes Santo, interpretamos mejor el designio de Juan de Mesa, al tallar una efigie llena de tal majestad dolorosa que nos impone la adoración, que nos exige la fe, que deposita en nuestra alma la idea profunda de aquel Hombre que lleva nuestra Cruz, posee supremos y celestes poderes de redención. Al Gran Poder hay que contemplarlo entonces de rodillas, con sumisión subyugada, rindiéndole la pleitesía y el homenaje propios de la reverencia debida a Dios. Pero también con el efecto óptico de la luz mañanera del Viernes Santo, la faz del Gran Poder, dulcificada por los albores del día, descubre otro matiz, ineludible en su recta hermenéutica humana y religiosa. Es asimismo Jesús del Gran Poder cuando exhibe ante nosotros potestad de amoroso Padre, con las manos

llenas de mercedes. Entonces, ha llegado la hora de la clemencia, de la misericordia, de los dones, de las gracias, de la correspondencia a las oraciones, las promesas y las gratuidades, que otorga a los que no pueden nada, el que todo lo puede, y por eso se llama también para sus fieles devotos, Jesús del Gran Poder.

Nos queda, finalmente aludir a una última interpretación del gran Nazareno sevillano. El Gran Poder representa la figura mesiánica misteriosa, del Siervo de Yavé, entrevista en los ensueños proféticos del que no sin razón se ha llamado el quinto evangelista. En el cántico de Isaías que constituye el célebre capítulo 53, se vislumbra, delineado con pinceladas dramáticas este Varón de Dolores, que parece plasmado en la patética efigie de Sevilla. "No hay en él parecer, no hay hermosura" canta el vate bíblico. "Fue traspasado por nuestras iniquidades y molido por nuestras culpas. Despreciado, abandonado de los hombres, como alguien ante quien se vuelve el rostro... Maltratado, no abrió la boca, como corderillo llevado al matadero, como oveja muda ante los trasquiladores... Fue herido de muerte por el crimen de su pueblo...". Todos los matices de este poético vaticinio resultan aplicables a Jesús del Gran Poder, de quien el mismo profeta afirma que "tiene en sus manos la potestad y el imperio".

Pero me vais a permitir una observación curiosa de modestísimo aficionado a los estudios bíblicos. Isaías aplica al Siervo de Yavé la palabra hebrea naguá que propiamente expresa un castigo infligido por Dios. Como la lepra se consideraba castigo típico, San Jerónimo tradujo en la Vulgata el vocablo por "leproso". El pasaje significa entonces que la situación del Varón de dolores es similar a la del que padece la lepra, ante quien se oculta el rostro por repugnancia de la terrible enfermedad, y a la vez por conmiseración, al considerarlo como castigado por Dios. Ya se entiende que no se trata de lepra en sentido propio, sino de una metáfora para indicar al "herido y castigado por Yavé". Sin embargo, ¿quién no rememora al leproso, cuando contempla la cara de Jesús del Gran Poder? Hay en ella como un esbozo de la faz leonina de los que sufren la yersinosis. Hay una piel carcomida que se asemeja a la del afectado por el siniestro morbo. Ciertamente que el deterioro de la escultura del Gran Poder proviene de las inclemencias del tiempo y sin duda el imaginero no se propuso deslustrarla deliberadamente. Pero la coincidencia no deja de ser sugestiva y el efecto aparece todavía hoy, subyugándonos de emoción.

Jesús del Gran Poder es un leproso con la piel raída, un castigado por nuestras culpas con la más espantosa de las puniciones divinas.

Quiero, pues, cerrar esta primera parte de mi disertación de hoy, con una canción al Siervo de Yavé, nacida dentro de la nueva liturgia, con estilo moderno, fino espíritu cristiano y clara autenticidad. Se ha fraguado entre la miseria moral y física de las chabolas madrileñas de Palomeras. El cantor es un hombre de Dios, Kiko Argüello, apóstol de suburbios y creador, al conjuro de su guitarra, de cantos religiosos populares, de limpia sencillez e inspiración poética y humana. Escuchadla hoy con atención como el mejor homenaje a la cara dolorida de Jesús del Gran Poder.

DISCO DEL SIERVO DE YAVÉ

II

Al meditar ahora, en esta segunda parte, sobre la Virgen de la Esperanza, de la que ha dicho la saeta popular que “no hay cara como su cara, ni pena como su pena”, tampoco vamos a reducir nuestra charla a una disquisición artística de índole erudita. Todos sabéis que el autor de la efígie es desconocido, como si la hubiese modelado una gubia divina y celestial. El siglo XIX ha tenido empeño en atribuirle al imaginero antequerano Pedro Roldán, que, nacido en 1624, se estableció en Sevilla, para formarse con el maestro Martínez Montañés, durante el segundo tercio del siglo XVII, y cinculó maravillosos retablos y esculturas en madera, de primerísima calidad, entre los que se cuentan el de la Caridad y el del Sagrario. Pero la crítica de nuestros días, por falta de documentación adecuada, no ha podido corroborar esta atribución a Roldán, ni mucho menos la patrocinada por otros autores en favor de su hija, la escultora Luisa Roldán, nacida en Sevilla en 1656, y conocida por el apodo de la Roldana. Limitémonos, pues, a decir sobre este punto, con el profesor Hernández Díaz, que la Macarena parece anterior a los citados imagineros y fue quizá esculpida hacia la mitad del siglo mencionado para una Hermandad, ya fundada en 1590, en el Colegio de San Basilio, y cuya primera estación de penitencia data de 1624, fecha en la que debía poseer imagen propia.

Puestos a subrayar los caracteres de la Macarena, intercalemos aquí, de pasada, que como la mayoría de las efígies sevillanas de su tipo, pertenece al grupo de las llamadas de candelero, esto es, de

las que el artífice no modela más que la cara y las manos, para que pueda vestirse con ropaje sobrepuesto de singular esplendor y magnificencia, lo que constituye, según hemos advertido en otra memorable oportunidad, un matiz artístico de valor notorio, pues el artista ha de presentir con el material rudimentario oculto, lo que la efigie representará en su figura plena y en todas sus actitudes y ademanes.

No inquieta, en verdad, a los sevillanos, y especialmente a los macarenos, identificar al autor de la peregrina imagen, la más popular, sin duda, de la Semana Santa hispalense, y en la que los hermanos Quintero sintieron "el alma de Andalucía". Les basta con creer, idealizándola hasta la hipérbole, que encarna la suprema belleza y posee, por excelencia, la gracia y el ángel de Sevilla.

Anotemos también, como consideración preliminar, que esta Virgen se llama Esperanza, nombre que más que aludir a esa virtud teologal, indispensable para la salvación humana, expresa la expectación del parto de Dios, festividad que la Iglesia conmemora el 18 de diciembre, según más adelante explanaremos. Su apodo es Macarena, viejo toponímico cargado de siglos, en que quizá se funden morfológicamente un sufijo ibérico *-ena*, de carácter posesivo, y una forma *mácar*, posiblemente dicción griega o árabe. El vocablo significaría así, con doble hermenéutica, o *su felicidad* o *su heredad*, con cuya semántica cabría sugerir una interpretación altamente poética de lo que la cara de la imagen representa en el orden estético y religioso.

Dispuestos ya a analizar las características de la Macarena, la primera idealización que subrayamos, concierne al carácter juvenil de la hermosa escultura. La Macarena simula una guapa muchacha, de dieciocho a veinte años, una doncella en la primavera de la vida, una mujer en flor, de prestancia y encanto subyugadores. Bien lo expresa la saeta popular cuando proclama "que de frente y de perfil / más buena moza no cabe". Este anacronismo de edad, que muestran, por lo común, todas las dolorosas de Sevilla, viene a significar el primer enaltecimiento sutil de la Macarena. Como si lo bello para serlo, hubiese siempre de ser juvenil, el artífice anónimo quiso representar, aniñadamente, con una mocedad florida e inmarcesible, a la Madre de Dios. Recordad que los mariólogos asignan a Nuestra Señora de quince a veinte abriles en el momento de sus desposorios y un máximo de veinticinco en la hora de la divina maternidad. En tal caso, se ha de pensar que el desconocido imaginero de la Macarena,

o quiso representarla –como lo indica su expresiva onomástica de Esperanza–, en la expectación del parto del Verbo hecho carne, o si pretendió plasmarla como Dolorosa, aceptó deliberadamente el anacronismo iconográfico, ya que en la hora trágica de la Pasión la Virgen tendría cincuenta años como mínimo.

La segunda idealización que se advierte en la cara de la Macarena, es su singular belleza humana, realzada por el hálito de gracia divina, que respira el semblante. En él descuellan todas las notas o cualidades de la belleza, señaladas por el Angélico. Existe integridad y perfección en los rasgos faciales. Hay proporción o consonancia ordenada. Brillan la claridad y el esplendor, ese esplendor del orden, que asignaba San Agustín a todas las personas y las cosas bellas.

No sin esfuerzo se evoca ante esta impecable belleza el tota pulchra et macula non est in te de los Cantares, o el “eres más hermosa que el sol” del libro de la Sabiduría, porque en esta Señora se sintetizan los rasgos estéticos de las más bellas mujeres israelitas, como Rebeca, Raquel, Ester, y Judith. Por mi parte, siempre que contemplo a la Macarena me vienen a la mente las deliciosas frases del doctor Meliflúo: “Virgen adornada con las joyas de todas las virtudes, resplandeciente por igual, con las piedras preciosas de la mente y el cuerpo, conocida en el paraíso por su hermosura, arrebató la mirada de sus moradores, de tal suerte, que inclinó el ánimo del rey del cielo a elegirla entre las mujeres...”. En efecto, ningún cuerpo, después del de Cristo, pudo ser dotado de más eximia belleza. Ante todo, por la causa eficiente de que Dios determinó desde la eternidad albergarse en aquel seno sacratísimo. Después por la causa material, ya que también el mismo Dios curó la esterilidad de Ana, madre de María, para hacer bella a su stirpe, y por la causa formal de que la perfectísima alma de la Virgen demandaba un cuerpo perfecto y hermoso. En último extremo, por la causa final, puesto que Nuestra Señora fue formada para que de ella naciera el Hijo de Dios, y convenía que para engendrar el cuerpo más excelente, superase a todos los seres humanos por la perfección y belleza. Fue así –según lo retrata plásticamente la Macarena–, hermosa sobre todas las hijas de los hombres, la que vistió con la sustancia de su carne al Unigénito de Dios.

Un análisis minucioso de la faz de la Macarena, nos lleva a inducir de manera concreta esa proclamada hermosura de la Madre de Dios, de la que esta efigie andaluza es fiel reflejo y trasunto. El óvalo facial aparece dotado de proporción exquisita en la observación frontera, a

la que responde una deliciosa armonía de ambos perfiles. Solo apunta entre las tocas de blonda, ceñidas a la manera hebrea, con estudiada elegancia de pliegues, un ligero asomar de la cabellera, que no es por cierto rubicunda, como han sugerido por afán poético, algunos escritores y mariólogos. No existe razón histórica bien fundada para sostener tal criterio. Antes, al contrario, el hecho de exhibir el pelo negro la faz del Hombre de la Sábana Santa, permite inducir que la Madre de Cristo debió poseer una cabellera de semejante coloración, o a lo sumo de un castaño oscuro en consonancia con el tipo moreno de la cara. La frente es corta y se acusa con notoria suavidad y tersura. Las cejas finísimas y femeniles, se conjugan con un ceño fruncido por el dolor, del que arranca una nariz esbelta y hasta diríamos "respingona", con recortadas ternillas que aletean jadeantes por la actitud del llanto. Los ojos, cuya inspección no revela ciertamente ese defecto de disparidad con que se moteja a la efigie, aparecen grandes, negros, bien abiertos, con la pupila dilatada y los párpados provistos de largas pestañas. Está pronunciada la hendidura supralabial sobre unos labios finos y espirituales, que enmarcan la boca, leve y entreabierta en la que se perciben los dientes de la mandíbula superior. Las mejillas carnosas y llenas, por las que se deslizan algunas gotas de lágrimas, simulan un color rojizo, más o menos intenso, que se aproxima al del envés de la rosa. Es ese blanco colorado, tan típico en las loas hebraicas de los Cantares, que se encomia tanto en la hermosura del Amado, como en las facciones de la Esposa. Impresionante es, en fin, la morfología curvilínea del mentón y la graciosa y a la vez fuerte configuración del cuello. En suma, hecha abstracción de las pequeñas máculas y deterioros de la destructora acción de los siglos, el rostro de la Macarena encarna físicamente una belleza integral femenina, en alto grado representativa de la que debió poseer la Madre de Dios, y que puede calificarse de prototípica en el arte imaginero sevillano.

Sobre este panorama de gracia y humana belleza hay que situar la tercera idealización de la Macarena. Se ha pretendido configurar una efigie que represente a una mujer transida de sufrimiento. La Macarena es, en este sentido, una Dolorosa, una Reina del dolor, como tantas similares, que desfilan en las procesiones de Sevilla, coronadas de oro, ataviadas en su poética realeza, con un largo manto bordado primorosa y ricamente, cobijando su doliente majestad, entre las argentadas columnas de un regio dosel o palio, centelleante de galas y joyas. No resulta difícil al observador atento percibir este

carácter doloroso de la Macarena. Lo determina el amargo fruncimiento del entrecejo, las lágrimas que caen de los llorosos ojos, las ojeras que se observan en determinados efectos ópticos, el aleteo de las ventanillas nasales, el rictus en la boca, en trance como de jadeante hipo o sollozante exhalación.

Pero además del acento doloroso –y he aquí la más genuina y típica de las idealizaciones–, brilla en la cara de la Macarena un característico donaire hispalense. Ningún autor no nacido en nuestra ciudad, hubiese sido capaz de modelar semejante escultura. La Macarena es, sobre todo, una mujer dolorosa sevillana. Esta gracia hispánica salta y bulle por todo el angustiado semblante, como fuerza mágica que atrae y subyuga. La hermosura juvenil, el bronceamiento agitanado del rostro, que recuerda el blanco moreno de la jara o del nardo, y especialmente la que se ha llamado “sonrisa entre lágrimas”, denuncian rotundo sevillanismo en la interpretación más sutil de la efigie.

He dicho y reiterado en no pocas ocasiones, cuando ha sido preciso puntualizar la hermenéutica de la cara de la Macarena, que esta Virgen, a pesar de sus lágrimas y de sus dramáticos matices faciales, ya no llora. Parece vislumbrarse en su faz ese momento humano en que el doliente se sacia de llanto, y desahogado y consolado se rehace de su pena. Como el sol que surge después de la lluvia, así reluce nuevamente la paz y el sosiego tras la conmoción dolorosa. La Macarena ha advertido el provecho redentor de sus lágrimas y entra en posesión de una felicidad cumplida. Está contenta con su martirio, es dichosa de padecer. Tal satisfacción de los dolores produce en su rostro una nueva y deliciosa serenidad y beatitud, que simula traducirse en apacible sonrisa. Siente también Ella esa paradójica alegría de la muerte de Dios que patentizan los sevillanos durante los días de la Semana Santa. En verdad que esta muerte debe suscitar el gozo de la humanidad, ya que redime al mundo y abre para todos las puertas celestiales. Por la cruz, se llega a la luz. Por eso, en la Macarena se acabó el llanto y se terminaron los dolores. Ella, como Corredentora del linaje humano se nos presenta satisfecha y sonriente de haber sido proclamada en el Gólgota Madre de todos los mortales.

He aquí el último aspecto, la postrera idealización de la Macarena. Todo rememora en Ella, a pesar de su fragante juventud, la maternidad humana y espiritual. Su nombre es Esperanza, evoca así la expectación del parto de Dios, y significa el feliz alumbramiento de la humanidad para el eterno destino. Parece que oímos de sus labios las

brillantes palabras bíblicas: "Yo soy la Madre del amor hermoso, de la ciencia y de la santa esperanza". ¡Oh, cómo sentimos y contemplamos en la Macarena esta verde alegría de su maternidad gozosa! Ella es el anuncio verde de la esperanza más esperanzada y feliz, el verde de un verdor de vegas y de huertas, de campos calientes y fecundos, en los que como presagio de misericordia, palpita la cosecha futura. En esta Virgen florece el verde de la sazón. No olvidemos que su basílica está junto al Arco en tierra viva que viene a ser la puerta de Sevilla. Por ese Arco la Macarena se asoma a Castilla, esto es, a toda España para infundir la esperanza, virtud salvadora, con alientos de mística humanizada, que constituye el más típico carácter del amor religioso del pueblo sevillano.

En fin, al igual que el verdor de los frutos terrenales preludia en primavera la fecundidad de la vida, los verdes atavíos de esta Señora, nos proclaman que Ella es la única esperanza de los pecadores, la única esperanza de nuestra salud. Que la Macarena, símbolo representativo de todas las vírgenes de Sevilla, derrame, queridos cofrades, sobre nosotros el tesoro de sus gracias para que poseamos los deseos divinos, y obtengamos por feliz y segura mediación suya, la bienaventuranza perdurable.

Escuchad ahora, para terminar, el conocido disco, donde he aprovechado la grabación realizada por mí personalmente durante la Madrugada del Viernes Santo de 1966. Vais a asistir a la salida y a la entrada en su basílica de la cofradía de la Macarena, con todo el verismo y autenticidad de una cinta magnetofónica.

DISCO DE LA SALIDA Y ENTRADA DE LA MACARENA

Luis Ortiz Muñoz