

A mi hijo Perseo

“Life is what happens to you while you're busy making other plans, beautiful boy”
— John Lennon—

Introito

Lo recuerdo como si fuera ayer: 8 de septiembre de 1990. Calle Álamos. Procesión de la Patrona de Málaga. Y allí, apostada en una acera, una familia malagueña más entre tantas otras.

Nuestro padre —mi padre—, Manuel Toledano Vega, se había separado unos minutos de nosotros y regresaba ahora hacia donde estábamos, con una sonrisa de oreja a oreja que aún hoy puedo ver con absoluta claridad.

Venía emocionado. Ilusionado como pocas veces. Y, con esa alegría que no he olvidado jamás, nos lo dijo:

—Sí. Gracias a Carlos Pardo, gran cofrade y *capillita* de esta hermandad, que el año que viene saldrá por primera vez en recorrido oficial... Me he acercado ahí y me lo ha dicho, que salen en representación... Gracias a que él ha hablado de mí y ha luchado, voy a hacerles su trono de salida. Sí, será provisional... pero lo haré dándolo todo, según mis posibilidades.

Aquel instante, aparentemente sencillo, cambió el rumbo de nuestra historia.

En la vida todo es causa y efecto. Si retrocedemos indefinidamente, somos quienes somos por el lugar donde nacimos, por los padres que tuvimos, por las circunstancias que nos rodearon. Imaginemos los cientos, miles de generaciones que nos precedieron y que son, realmente, nuestros abuelos. Pero, sin necesidad de divagar demasiado —que tampoco es el lugar—, hay momentos concretos que marcan un antes y un después. Instantes que, sin saberlo, abren un cauce nuevo.

¿Y si aquel cofrade no hubiera confiado en mi padre?
¿Y si no hubiera hablado de él?
¿Y si no hubiera luchado para que le dieran aquella oportunidad?

Probablemente mi padre nunca habría sido ejecutor de tronos procesionales. Y si él no hubiera iniciado ese camino, difícilmente nosotros estaríamos hoy aquí. Difícilmente yo estaría escribiendo estas líneas para explicar esta nueva obra: el nuevo trono del Señor de la Salutación.

Hay decisiones que parecen pequeñas, casi invisibles en el momento en que se toman, pero que terminan configurando toda una vida. Y quizá entonces comprendemos que la historia personal no se construye solo con grandes gestos, sino con encuentros providenciales, con confianzas depositadas, con puertas que alguien decide abrir.

Aquel día en calle Álamos no solo se anunció un encargo. Se sembró un destino.

Y hoy, al mirar atrás, uno entiende que aquel «sí», pronunciado entre la multitud, fue mucho más que una noticia familiar: fue el inicio de un camino.

.



II Ὁδός. Camino

Ἐγώ εἰμι ἡ ὁδός “Yo soy el camino” Juan 14:6

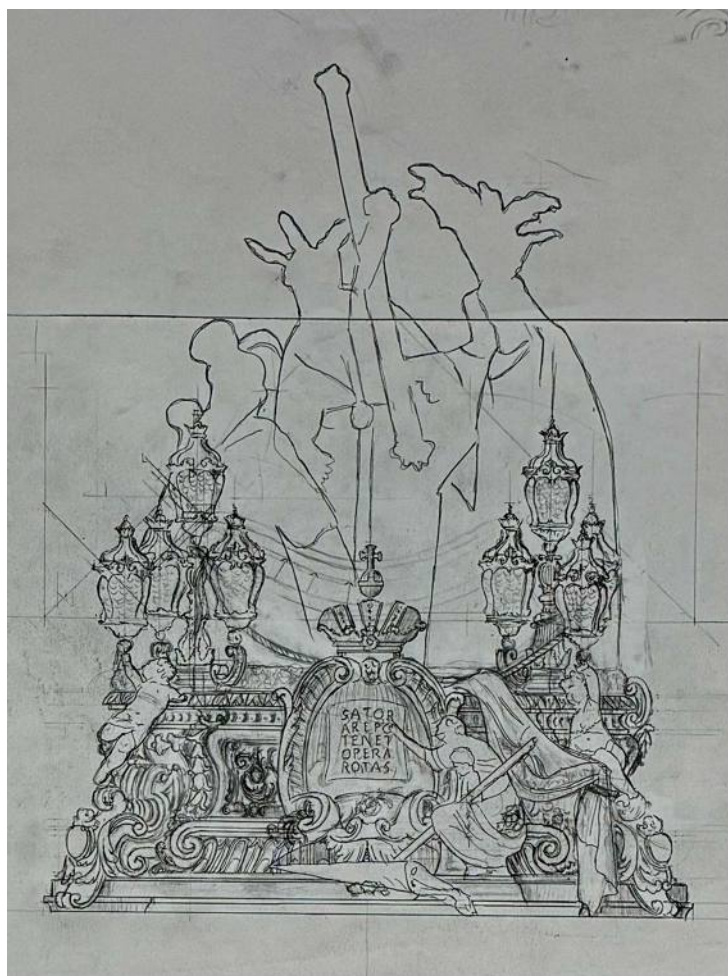
PROYECTO DE TRONO PROCESIONAL PARA JESÚS NAZARENO DE LA SALUTACIÓN

Manuel Toledano Gómez . Febrero 026

Este segundo capítulo, esta segunda obra, nace como expresión de un anhelo largamente custodiado: el nuevo proyecto del trono para el Señor de la Salutación. Como ya ocurriera con la pieza que le precede en esta tetralogía monumental, el diseño de trono para el Cristo de la Crucifixión, latía en el corazón de la hermandad, desde hacía años, el deseo firme y constante de ofrecer a su sagrado titular un trono procesional acorde con la dignidad y hondura de su devoción.

El actual, obra de nuestro padre Manuel Toledano Vega, realizado entre octubre de 1990 y febrero de 1991, fue concebido con un carácter casi efímero, provisional en su esencia, nacido para responder a una necesidad concreta de su tiempo: la primera salida en recorrido oficial por las calles de Málaga. Con el paso de los años, aquella función primera —cumplida con creces— comenzó naturalmente a agotarse, reclamando una nueva respuesta artística y espiritual.

Es justo reconocer aquí el interés, el apoyo generoso y la comprensión que hallamos en el anterior hermano mayor, D. Manuel Calderón López, quien, profundo conocedor tanto del vasto volumen de trabajo que afrontábamos como del empeño irrenunciable por alcanzar en el nuevo conjunto los más altos quilates artísticos, sostuvo con firmeza esta aspiración común. Si bien durante su mandato no pudo verse culminada la empresa, no pararon de fluir decenas de ideas que se iban plasmando para construir lo que en su día sería el proyecto definitivo (fig.1)



(fig.1)

Tomó entonces el relevo el equipo encabezado por D. Javier Castellero Jiménez, que hizo suya aquella ilusión nacida en la anterior junta de gobierno, acompañándola con determinación hasta que, en fechas muy recientes, las labores de diseño han quedado finalmente concluidas, abriendo así un nuevo tiempo para la corporación.

El proyecto que ahora se presenta mantiene la misma técnica gráfica, formato y soporte que el que inauguraba la serie: aguada de acuarela combinada con dibujo a plumilla de tinta china. Se conserva, por tanto, el mismo procedimiento de superposición entre línea y mancha, donde el trazo estructura la composición y la acuarela aporta profundidad y matiz.

Sin embargo, en esta ocasión se ha optado deliberadamente por moderar el grado de detalle y la intensidad descriptiva que caracterizaban la primera obra. Aquel planteamiento, apoyado en una definición muy precisa del dibujo y en una atención minuciosa del ornamento, generaba una riqueza visual notable, aunque en ciertos momentos podía restar protagonismo a la percepción unitaria del conjunto.



(fig.2)



(fig.3)

En el presente trabajo se ha reducido ligeramente esa densidad gráfica, simplificando algunos pasajes y suavizando el nivel de precisión en zonas secundarias, con el propósito de favorecer una lectura más clara y jerarquizada de la composición. Se ha buscado, en definitiva, un equilibrio más contenido entre detalle y conjunto, permitiendo que la estructura general prevalezca sobre la suma de sus partes. (figs. 2 y 3)



(fig.4)



(fig. 4 bis)

En cualquier caso, hemos contado con modelos tomados del natural —entre ellos, nuestro propio hijo y mujer, que han servido como modelos— para la plasmación de algunos elementos y poses escultóricas, así como de aquellos relativos a las telas, cuerdas, ramas, etc., después de estudiar concienzudamente la luz y el formato de los mismos y, sobre todo, de asegurarnos de que la imagen final del diseño fuera fidedigna a la de la obra cuando esta esté terminada. (figs.4, 5 y 6)



(Fig.5)



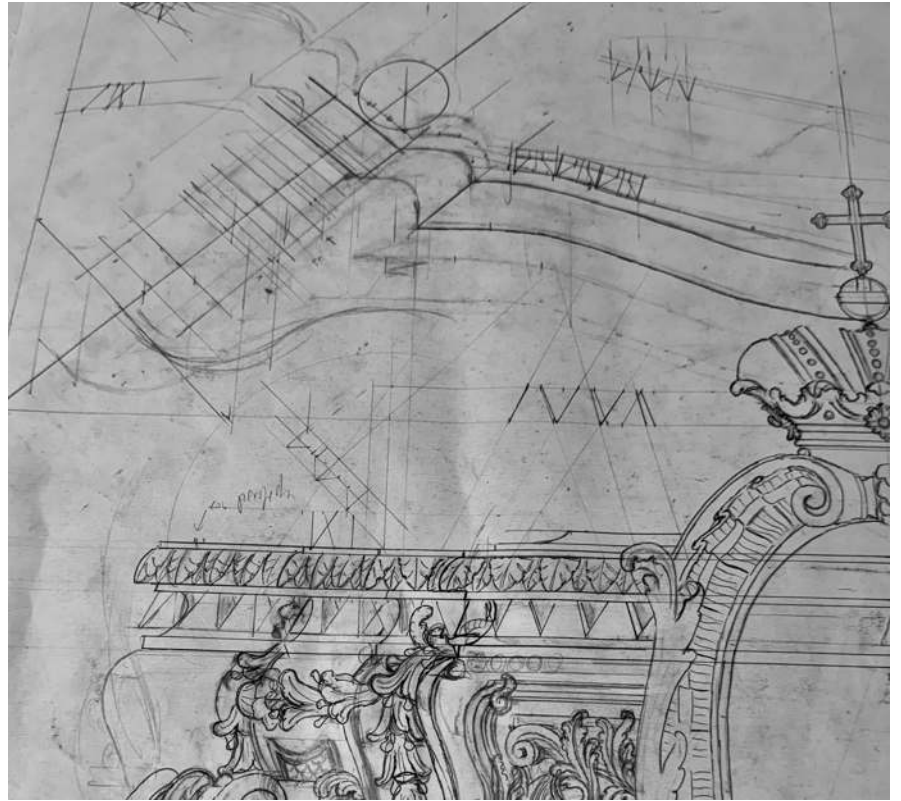
Como último detalle meramente técnico del dibujo en sí, es preciso indicar que las imágenes plasmadas en el diseño —Verónica, Cristo, Santas Mujeres, etc.— están visualmente corregidas. La imagen del Señor, sin ir más lejos, aparece ligeramente reducida respecto a la escala real del canasto y, siguiendo el mismo criterio, la imagen trasera aún más. Todo ello ha sido calculado mediante una sencilla fórmula que comprime el tamaño aparente de las figuras en función de la distancia elegida, de modo que el diseño del trono y su misterio se observen tal y como se percibirían en la realidad a unos cuarenta metros de distancia.



(fig.6)



(fig.7)



(fig.8)

DESCRIPCIÓN.

Esta nueva obra se nos presentaba, desde su misma concepción, como el desafío técnico y compositivo más exigente de cuantos integran las cuatro piezas llamadas a configurar el conjunto total que se inició con el trono de la Crucifixión. No se trataba únicamente de resolver una cuestión material, sino de armonizar límites físicos con aspiraciones compositivas.

El primer condicionante era tan concreto como inapelable: los 238 cm del ancho de luz del cancel de la puerta de salida de la parroquia donde la hermandad tiene su sede y desde la que realiza estación de penitencia cada Domingo de Ramos. Esa medida se erigía en verdadero eje regulador del proyecto, frontera que obligaba a contener, depurar y estudiar cada decisión formal y compositiva en aras del efecto final buscado.

A ello se sumaba la propia disposición del misterio procesional, compuesto por las imágenes que en su día realizara el artista sevillano Antonio J. Dubé de Luque. Su disposición en planta, ya consolidada en la devoción y en la memoria colectiva, definía una anchura aproximada de 190 cm del conjunto y una estructura espacial muy determinada, difícilmente alterable sin quebrar su equilibrio interno.

Pero quizá el reto mayor residía en la naturaleza misma del misterio. Su configuración, esencialmente horizontal en sus proporciones y en su ritmo compositivo, contrastaba profundamente con el primer proyecto dedicado al Cristo de la Crucifixión, donde la verticalidad se

imponía como eje dominante. Aquí, por el contrario, la horizontalidad articulaba la escena, expandiéndola en un plano casi narrativo, más cercano al discurrir que a la ascensión.

Y, sin embargo, nuestra concepción de las andas procesionales ha estado siempre guiada por dos principios irrenunciables: la verticalidad y la *piramidalidad*. La primera, entendida no sólo como recurso formal, sino como símbolo de elevación espiritual, de impulso ascensional hacia lo trascendente. La segunda, como estructura de orden y jerarquía, capaz de conducir la mirada al centro de la escena sagrada representada otorgando al conjunto una estabilidad casi arquitectónica, donde cada elemento encuentra su lugar dentro de una armonía superior.

Esas premisas de partida nos obligaron a sacar recursos técnicos arquitectónicos y de diseño que amortiguaran y paliaran lo comentado, como veremos mas adelante.

Con unas medidas en su base de 238 x 480 cm (aunque esta última cota estará sujeta a estudio final), el nuevo trono de la hermandad de Salutación cuenta con perfiles y planta ligeramente sinuosas, (fig. 7) por el imperativo ya comentado de las premisas de las medidas en planta del misterio y ancho de puerta de salida. La altura del canasto cuenta con unos "canónicos" 70 cm, medida ideal para alcanzar la proporción ideal en este tipo de obras. Tal y como se ha indicado, una labor importante en el diseño que ahora se presenta ha consistido en mostrar una imagen fidedigna del resultado final estudiando todas y cada una de sus partes para presentar una imagen real de los mismos (fig 8, estudio de molduras)





(fig.9)

Consideramos la Arquitectura como la más compleja de las tres Artes clásicas. Mientras que la escultura y la pintura encuentran en la naturaleza modelos formales ideales —el cuerpo humano, la morfología vegetal o el paisaje— que pueden ser observados, analizados y reinterpretados, el arquitecto no dispone de un “edificio ideal” natural que sirva como referencia directa para su proceso creativo. Nuestro admirado Leon Battista Alberti sostenía que la arquitectura no imita la naturaleza de manera directa, sino que se fundamenta en principios racionales de proporción y armonía.

Por ello, la arquitectura no puede sustentarse en la mera imitación, sino en un proceso de abstracción y síntesis. Su cometido consiste en generar un sistema ordenado de relaciones formales capaz de otorgar coherencia al conjunto. Dicho sistema se materializa en una estructura reguladora —un sustrato geométrico— que organiza las partes, establece jerarquías y garantiza equilibrio, proporción y unidad compositiva. Cualquier edificio u obra —incluso las cofrades— que no integren este concepto se derrumbarán conceptualmente con estrépito.

En la obra que nos ocupa, este sustrato geométrico se hace explícito y puede reconocerse con claridad en la imagen mediante la circunferencia azulada (fig. 9), que articula la parte superior del conjunto, precisamente allí donde nuestra visión se dirige. La curva que describen la cabeza, el cuello y la espalda de la santa mujer que, de pie, consuela a su compañera responde a un arco

preciso que actúa como generatriz formal y que nosotros hemos aprovechado para prolongar la composición.

La prolongación conceptual de ese mismo arco se reconoce en la maroma tallada que se extiende entre ambos candelabros, así como en los últimos extremos de las ramas, que también se acoplan a dicha circunferencia. Lejos de ser un elemento meramente ornamental —aunque también lo sea—, la cuerda responde a la misma directriz circular, integrándose en el sistema geométrico que rige la escena. De ella pende el cortinaje barroco que el querubín descorre para revelar el grupo central, quedando así igualmente subordinado a la ley de la circunferencia superior.

Paralelamente, una sección de esa misma circunferencia azulada regula la parte inferior del conjunto. El arco de medio punto que estructura la base coincide con el radio de la circunferencia generadora anteriormente descrita, estableciendo una correspondencia geométrica directa entre la zona superior y la inferior. De este modo, la composición no se organiza por mera superposición de elementos, sino por continuidad estructural.

Entre ambas áreas se inserta una circunferencia compositiva de menor tamaño —visible en el medallón central, coloreado de naranja —(fig 9) que actúa como elemento de transición. Esta segunda circunferencia regula la cartela inscrita y ordena el despliegue ornamental circundante, funcionando como núcleo simbólico y punto de equilibrio del conjunto.

Así, la obra revela una construcción rigurosamente geométrica en la que las circunferencias —superior, inferior y central— no sólo delimitan formas, sino que generan la totalidad compositiva. La aparente exuberancia barroca se sustenta, en realidad, en un principio de orden abstracto que articula la obra desde su fundamento geométrico.



(fig.10)

Una vez propuesto y delimitado un orden geométrico subyacente, como se ha visto, la siguiente tarea compositiva consistió en dotar al conjunto de una marcada piramidalidad. Ya hemos señalado que la obra partía de unas premisas que dificultaban especialmente la consecución de este objetivo, dadas la anchura de la puerta y la considerable envergadura en planta del misterio escultórico.

Para ello, se han forzado compositivamente, en gran medida, diversas partes de la ornamentación y de las estructuras del conjunto, con el fin de alcanzar dicha configuración piramidal.

Al observar la fig. 10, comprobamos con claridad cómo el pliegue del cortinaje —principalmente en su zona más ampulosa, la que cae hacia la derecha— delimita un triángulo equilátero prácticamente perfecto, cuyo vértice superior lo ocupa la cruz sobre el orbe situada en la corona imperial.



(fig.11)

No es la única parte que tiende a la pirámide —siempre forzando compositivamente la mirada hacia la imagen del Señor—. Si observamos detenidamente la fig. 11, veremos cómo otras líneas, de carácter subsidiario respecto a ese triángulo principal, refuerzan aún más esa tendencia buscada de conducir la mirada y el peso visual hacia el misterio.

Todas ellas han sido señaladas con líneas rojas, en las que pueden apreciarse, entre otros elementos, los ejes corporales de los querubines, la filacteria situada a la izquierda, las ramas principales o incluso las flechas de la clásica moldura de ovas y dardos en la parte inferior, que contribuyen igualmente a esta direccionalidad compositiva.

Sin embargo, no todas y cada una de las líneas compositivas debían responder a esa misma directriz. El recurso escenográfico, característico del lenguaje barroco, de introducir líneas secundarias que crucen y tensionen la secuencia dominante se aprecia con claridad en el cirio de la nazarena, señalado en azul (fig. 12).

De haberse dispuesto la vela siguiendo la misma tendencia direccional que el resto de los elementos, el resultado habría sido excesivamente rígido y previsible. La ligera disonancia introducida mediante esta línea contrapuesta genera, por el contrario, un efecto dinámico que enriquece la composición y evita la monotonía estructural.

Este procedimiento, ampliamente empleado en la pintura y la escultura barrocas, no contradice el orden general, sino que lo intensifica al introducir una tensión controlada dentro del sistema geométrico previamente establecido.



(fig.12)

Tras la descripción de la estructura global y dinamizadora del conjunto, podemos descender ahora al análisis pormenorizado de su configuración y articulación específica, desarrollada horizontal y longitudinalmente a lo largo de todo el perímetro del trono.

Desde esta perspectiva, el conjunto se organiza en cuatro franjas o registros claramente diferenciados. El inferior corresponde al zócalo o estereóbato, concebido como un basamento liso y carente de ornamentación, sobre el que apoya estructuralmente el resto del conjunto.

Como puede apreciarse en la fig. 7, esta base presenta en planta un leve movimiento cóncavo que se prolonga en los cuerpos superiores asentados sobre ella, garantizando así la continuidad formal y evitando cualquier sensación de rigidez o ruptura en la línea perimetral.



(fig.13)

Tras ese primer zócalo carente de ornamentación, la siguiente estructura horizontal que vertebra el conjunto es una moldura de ovas y dardos (fig. 13), elemento cuyo origen se remonta a la arquitectura griega. Puede apreciarse con claridad en el equino del capitel jónico del Erecteion (fig. 14), donde aparece integrado en el sistema proporcional del orden. Posteriormente, los romanos adoptaron y difundieron ampliamente este motivo, incorporándolo con profusión en cornisas, arquivoltas y frisos de su arquitectura monumental (fig. 15).

Más allá de su condición ornamental, la moldura de ovas y dardos responde a un principio rítmico basado en la alternancia de formas convexas y elementos agudos, generando un juego constante de luces y sombras que dinamiza la línea horizontal. Su repetición modular no solo establece una cadencia visual, sino que actúa como elemento de transición entre planos, suavizando el paso entre el basamento y los cuerpos superiores.

En el conjunto que analizamos, esta moldura no se limita a cumplir una función decorativa heredada de la tradición clásica, sino que participa activamente en la organización compositiva, reforzando la direccionalidad general y contribuyendo a la articulación del registro inferior con el desarrollo ascensional del conjunto.



(fig.14(



Fig 15 Moldura romana de dardos (o flechas) y ovas

Del mismo modo que ya incorporamos en el primer trono de la tetralogía de obras—el trono de la Crucifixión— elementos clásicos como los bucráneos, esta moldura constituye una nueva aportaciones procedentes del mundo clásico que incorporamos a las obras de Semana Santa, ámbito en el que tradicionalmente ha tenido escasa presencia.

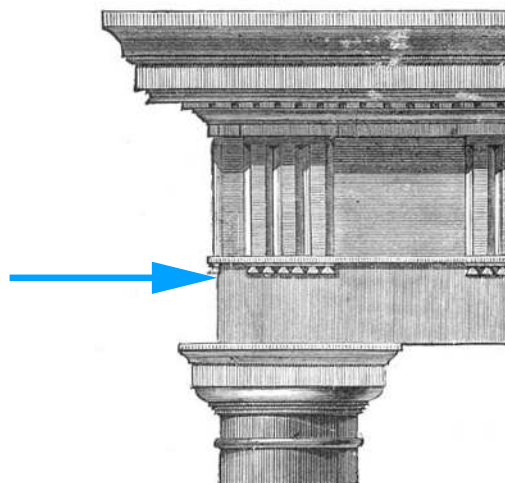


(fig.16)

El cuerpo ornamental principal del canasto, situado inmediatamente sobre la moldura clásica anteriormente mencionada, constituye el ámbito en el que se despliega una mayor libertad decorativa. Se trata de un espacio cuyo perfil adopta la tradicional forma de pecho de paloma, si bien con las curvaturas deliberadamente suavizadas para propiciar una transición más armónica y menos abrupta dentro del conjunto.

En la cornisa del trono hemos incorporado un elemento que, salvo error, no solo no ha sido empleado -que sepamos- en el ámbito de la Semana Santa, sino que incluso en la propia historia de la arquitectura ha tenido una presencia limitada y excepcional.

(Fig 17. Teatro de Marcello. Gotas trapezoidales bajo triglifos)



Miguel Ángel, en el que puede considerarse su canto de cisne arquitectónico —la Porta Pia—, llevó a cabo una reinterpretación audaz de los esquemas que tradicionalmente habían definido el orden clásico, culminando así su evolución como arquitecto. Entre otras innovaciones, tuvo la audacia de adaptar un elemento clásico como las gotas trapezoidales, no cúbicas —visibles, entre otros ejemplos, en el Teatro de Marcelo (fig. 17)—, (ya recuperadas desde la Antigüedad por Giulio Romano en Villa Lante, desprendiéndolas de su tradicional vinculación con los triglifos). No obstante, Miguel Ángel fue más allá al utilizarlas como auténtico elemento de soporte, llegando a conferirles una función sustitutiva del capitel (fig. 16).

De este planteamiento conceptual se nutre la cornisa que articula la parte superior de nuestro trono, transformando la secular disposición cuadrangular de las gotas. Véase la fig. 18, donde se analiza dicha moldura desprovista de ornamentación, así como del cortinaje definitivo dispuesto sobre ella en el proyecto final.



(Fig. 18)

Una vez analizados y descritos los elementos compositivos que estructuran el conjunto, conviene detenerse ahora en tres elementos ornamentales de especial relevancia —cuyo trasunto simbólico abordaremos más adelante—: el cortinaje que descubre la escena central y las ramas de rosales y espinas que jalonan por completo ambos laterales del trono.

El empleo del cortinaje en el Barroco responde a una concepción plenamente escenográfica del arte, en la que la obra deja de entenderse como objeto aislado para convertirse en acontecimiento dramático. La cortina —heredada del ámbito teatral— actúa como telón que revela lo sagrado, intensifica la sensación de movimiento y transforma el fondo en un elemento activo de la composición, capaz de dirigir la mirada y acentuar el instante representado.

Como puede observarse en la Estatua ecuestre de Constantino (fig. 19), de Gian Lorenzo Bernini, el gran cortinaje pétreo no constituye un simple complemento ornamental, sino un recurso que dramatiza la escena y la envuelve en un momento de revelación. De forma aún más explícita, en la Tumba de Alejandro VII, el mármol se convierte en un telón monumental que se abre para

mostrar la irrupción de la Muerte, reforzando la teatralidad y el sentido trascendente del conjunto. Incluso en la pintura de Peter Paul Rubens, el cortinaje desempeña esa misma función de marco dinámico que presenta, dignifica y dramatiza la escena representada.



(fig.19)

Así, el cortinaje barroco no constituye una mera ornamentación, sino un instrumento simbólico y compositivo que articula el espacio, subraya el carácter revelador de la imagen y convierte la obra en auténtica representación. Se trata, por tanto, de una aportación procedente de la tradición histórica del arte al ámbito de la Semana Santa andaluza que, salvo error, no había sido empleada hasta ahora con el alcance y la intención con que se plantea en esta obra.

Como se explicó anteriormente (fig. 4), se realizaron numerosas pruebas del natural con el fin de obtener un modelo que produjera el efecto buscado, hasta alcanzar una solución formal idónea que pudiera trasladarse con fidelidad al dibujo definitivo.

Los otros dos elementos ornamentales que articulan esta nueva obra son las dos ramificaciones —un rosal y un espino— que, como señalábamos, cubrirán ambos laterales del trono. Ambos beben del efecto perseguido en determinadas obras de la talla de Flandes, especialmente en los púlpitos barrocos que estudiamos de manera exhaustiva in situ con el propósito de adaptar su lenguaje a este nuevo conjunto. Nos referimos a los extraordinarios púlpitos conservados en Bruselas, Malinas, Lovaina, Gante o Brujas, donde se aprecia con



(fig.20 Brujas)



(fig.21 Malinas)

claridad cómo el mundo vegetal invade la arquitectura, disuelve sus límites y genera texturas y perfiles de una expresividad casi desbordada. Lo relevante en nuestro caso no consiste simplemente de “poner plantas”, sino en activar un principio plenamente barroco —muy característico del ámbito flamenco—: la naturaleza entendida como fuerza que coloniza y transforma la forma arquitectónica. El rosal y el espino operan así como energías simbólicas complementarias. El rosal remite a expansión, fertilidad y belleza; el espino, por el contrario, evoca aspereza, herida, defensa y dolor.

Al disponerse de manera ramificada en los laterales, el trono deja de percibirse como un objeto configurado únicamente por planos y molduras, para comportarse casi como un organismo: algo que crece, se enrosca y se apropia del soporte estructural. Este es, precisamente, el efecto que producen muchos púlpitos flamencos, donde la talla vegetal no se limita a acompañar a la arquitectura, sino que la desborda y la transforma en auténtica escena dinámica.



(fig.22 Lovaina)



(fig.23 Bruselas)

El último elemento ornamental de cierta relevancia del canasto lo constituye la corona del Sacro Imperio que remata la cartela central (fig 24.) Su inclusión es deliberada: responde al deseo de integrar referencias histórico-artísticas clásicas —otra más de escasa o nula presencia en la Semana Santa— dentro del discurso simbólico del conjunto.



La corona imperial ha sido, desde la Antigüedad tardía y su reformulación medieval, signo de autoridad legítima y de poder recibido como misión. En clave cristiana, el concepto de imperium se espiritualiza: Cristo es entendido como Rey no por dominio terrenal, sino por su soberanía nacida del sacrificio. Así, la presencia de la corona imperial sobre la cartela no alude a un poder político, sino a la realeza trascendente de Cristo, cuya victoria se consume a través de la entrega.

De este modo, la corona del Sacro Imperio se justifica como símbolo de la realeza universal y sacrificial, integrando tradición histórica y significado teológico en un mismo remate ornamental.

Fig 24

Para culminar la descripción física del conjunto, haremos referencia a los elementos de iluminación de la obra. Se trata de candelabros de tres brazos, a los que se añadirá un punto de luz adicional sostenido por un querubín. En los laterales se dispondrán igualmente otros elementos de iluminación complementarios, con una configuración análoga, destinados a reforzar la iluminación del conjunto escultórico.

Los cristales de los faroles estarán tallados en vidrio con forma de escamas, aportando textura y riqueza lumínica. Aunque no de manera idéntica, sí hemos tenido presentes —especialmente en la adopción de la forma en planta de estos puntos de iluminación del trono— los faroles que coronan el Pont Alexandre III de París, (fig 25) cuya elegancia y rotundidad formal han servido como referencia.



Fig 25

ACABADOS

La totalidad del conjunto se realizará en madera, recurriéndose al empleo de elementos metálicos únicamente como refuerzo estructural cuando la delicadeza o la estabilidad de determinadas piezas así lo requiera, como en el interior de los candelabros y, especialmente, en las ramas de menor sección. Podrán combinarse distintas especies lignarias con el fin de obtener efectos específicos tanto en la textura como en el acabado final.

En cuanto a la terminación material, el proyecto se inspira en algunos de los ejemplos más admirados de la tradición europea, particularmente en determinados púlpitos septentrionales que han servido de referencia no solo en el plano formal, sino también en el tratamiento superficial de la obra. De manera especial, se toma como modelo —casi con carácter reverencial— el acabado del púlpito de la Catedral de San Miguel y Santa Gúdula, (fig.23) donde la madera se presenta tratada mediante barnices matizados con ceras, logrando una profundidad y una riqueza tonal de notable intensidad.

Esta técnica, combinada con aplicaciones de dorado exclusivamente mate y sin bruñir, ejecutadas con sutileza y precisión, confiere al conjunto una presencia elegante y una notable fuerza expresiva, evitando cualquier efecto estridente o excesivamente brillante.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO: LIBERTAD, PROVIDENCIA Y REVELACIÓN DEL SENTIDO

Proverbios 16:9, el Cuadrado Sator y el Camino de Cristo al Calvario

INTRODUCCIÓN GENERAL

El arte sacro como lugar teológico subordinado

La Iglesia Católica ha comprendido desde sus orígenes que la verdad revelada puede ser anunciada no solo mediante la predicación verbal, sino también a través del lenguaje simbólico y artístico. No obstante, esta afirmación exige una precisión fundamental: el arte no constituye una fuente autónoma de Revelación. La Revelación ha sido dada de una vez para siempre en Jesucristo y transmitida a la Iglesia a través de la Sagrada Escritura y de la Tradición. El arte sacro, por tanto, no crea doctrina, sino que la sirve; no inventa contenidos de fe, sino que los expresa y los contempla.

Desde las pinturas de las catacumbas hasta las grandes realizaciones del Barroco, la Iglesia ha sostenido un principio constante: la imagen puede convertirse en mediación pedagógica y contemplativa del misterio —como quedó especialmente afirmado en el Concilio de Trento—. La imagen no sustituye al dogma, sino que lo traduce al plano visible; no añade contenido a la fe, pero la hace perceptible a los sentidos y accesible al creyente.

El proyecto iconográfico que aquí se fundamenta se inscribe plenamente en esta tradición. No pretende elaborar una tesis filosófica autónoma ni proponer una especulación original al margen del Magisterio, sino expresar visualmente una verdad clásica del pensamiento cristiano: **la relación entre la libertad humana y la Providencia divina, y su concreción en la experiencia moral del discernimiento entre caminos existenciales diversos.** Si el trono de la Crucifixión abordaba el límite del conocimiento humano, este constituye el núcleo temático de la nueva obra.

EL CAMINO

En un río viven muchos peces. Cada uno nada como quiere: unos descienden hasta el fondo, otros buscan la luz de la superficie; algunos avanzan con decisión contra la corriente, otros se dejan llevar por tramos más suaves. Ninguno es movido sin su propio esfuerzo. Cada pez bate sus aletas y elige su dirección. Tú; yo. Él. Todos somos peces en ese río.



Un día, uno preguntó:

—¿Somos realmente libres si el río ya tiene un cauce?. ¿Podemos salirnos de su curso?

Otro respondió:

—Eres libre de nadar donde quieras dentro del agua. Pero no fuiste tú quien abrió la tierra por donde el agua discurre, quien horadó el terreno, quien lo llenó de agua... El cauce no te encadena; te sostiene. Sin él, no habría río. Y sin río, no habría libertad que ejercer.

Comprendió entonces que su libertad no consistía en salir del agua, sino en recorrer plenamente el río que otro había trazado. Que Dios nos había trazado.

I. LIBERTAD Y PROVIDENCIA

1. La tensión permanente

La pregunta por la libertad humana bajo la soberanía divina no es moderna. Recorre la Escritura, y reaparece en la reflexión contemporánea. Si Dios es omnipotente y gobierna la historia, ¿qué lugar ocupa la decisión humana? Si el hombre es verdaderamente libre, ¿cómo puede afirmarse una providencia que ordena todas las cosas?

El Catecismo de la Iglesia Católica enseña: “Dios es el Señor soberano de su designio. Pero para realizarlo se sirve también del concurso de las criaturas” (CEC 306) Y añade “La libertad es el poder, radicado en la razón y en la voluntad, de obrar o no obrar” (CEC 1731).

Estas dos afirmaciones no se contradicen. Constituyen la síntesis católica.

2. Rechazo de los extremos

La Iglesia ha rechazado históricamente:

- El fatalismo determinista, que convierte al hombre en instrumento pasivo.
- El voluntarismo autosuficiente, que absolutiza la autonomía humana.

La tradición ofrece una vía media: Dios obra como causa primera sin destruir la causalidad propia de las criaturas. El hombre actúa verdaderamente como causa segunda libre.

Santo Tomás de Aquino explica que Dios mueve la voluntad humana según su naturaleza, es decir, libremente. No la fuerza desde fuera; la sostiene desde el ser.

Aquí se encuentra el fundamento doctrinal del proyecto iconográfico.



Visualmente, la trasera de trono del Señor de la Salutación incluirá la escena del sacrificio de Isaac.

Esta escena expresa de forma paradigmática la tensión entre libertad humana y providencia divina. Abraham no actúa como un instrumento pasivo ni como un hombre determinado por una fuerza externa; camina, decide y obedece. Su acto es libre, y precisamente por eso puede ser probado. El monte Moria se convierte así en el lugar donde se manifiesta visualmente la síntesis católica: Dios es soberano en su designio, pero lo realiza a través de la respuesta libre del hombre. Antes de hablar de caminos fáciles o difíciles, de esa elección humana de la que hablaremos seguidamente, es necesario situar la cuestión en su raíz: la libertad no desaparece bajo la voluntad de Dios, sino que se engrandece cuando coopera con ella.

LA ENCRUCIJADA



Todos y cada uno de los días de nuestra vida tomamos decisiones que implican elección. ¿El café más templado o más caliente? ¿Esto o aquello? Son innumerables las cuestiones intrascendentes que resolvemos casi sin advertirlo.

Sin embargo, existen en la vida —en la de todos— decisiones profundamente trascendentes: auténticas encrucijadas. ¿Tomamos el camino aparentemente amable, adornado con parterres y fuentes que seducen la mirada? ¿O elegimos el sendero pedregoso y áspero, menos atractivo, pero quizá más verdadero?

¿Qué hacemos? ¿Qué elegir en esa decisión trascendental?

II. EL CAMINO FÁCIL

El joven rico (Mt 19,16-22)

Una elección libre en el cruce de caminos



En el lateral izquierdo del trono se representará la escena del joven rico, acompañada por un rosal cuajado de rosas que articulará toda esta banda izquierda tal y como presentamos anteriormente en la descripción.

El joven no es un pecador manifiesto. Cumplió los mandamientos y busca sinceramente la vida eterna en la figura de Cristo. El Evangelio incluso afirma que Jesús lo miró con amor. La escena no enfrenta bien y mal evidentes, no se trata de eso. Cuando Cristo le dice: “Si quieres ser perfecto... sígueme”, introduce una invitación, no una imposición. La clave está en el “si quieres”: la decisión es auténticamente libre. No hay determinismo ni coacción. Hay llamada y respuesta posible.

En ese instante se produce el verdadero cruce de caminos. El joven no elige el mal; elige conservar lo que posee. Prefiere la seguridad a la entrega total. Y esa elección es libre.

Dios propone, no impone. Por eso el joven puede marcharse triste. Su tristeza revela el conflicto interior entre estabilidad y plenitud.

El rosal exuberante simboliza esa belleza legítima que puede convertirse en límite cuando el apego a ella impide avanzar. Las rosas no son pecado; son bienes reales. Este lateral afirma una verdad esencial: en el momento decisivo, el corazón del hombre puede elegir libremente el camino más cómodo. No hay fatalismo. Hay decisión. Y precisamente porque es libre, esa decisión configura el rumbo del alma.

III. EL CAMINO DIFÍCIL

Getsemaní (Mt 26,36-46)

La elección libre en el camino del espino



En el lateral derecho del trono se representará la escena de Getsemaní, rodeada por un espino que enmarca toda la composición cual leitmotiv de esta escena. Si el rosal del lado izquierdo simboliza la belleza de lo suficiente, el espino expresa la aspereza del camino que conduce a la plenitud.

En el Huerto de los Olivos se sitúa el momento decisivo de la libertad humana de Cristo. “Mi alma está triste hasta la muerte”. La fe de la Iglesia afirma que en Cristo existe una voluntad humana verdadera, no absorbida ni anulada por la divina. Si su voluntad no fuera auténtica, su obediencia carecería de sentido redentor.

En Getsemaní se produce el verdadero cruce de caminos. Cristo experimenta el deseo natural de evitar el sufrimiento. Hay angustia y súplica. Pero cuando pronuncia: “No se haga mi voluntad, sino la tuya”, no actúa por determinismo ni por imposición externa. Hay libertad real.

En ese instante, la libertad no se retrae, sino que se entrega. Donde el joven rico elige conservar, Cristo elige ofrecerse. Donde uno preserva su seguridad, el otro acepta el riesgo absoluto del amor.

El espino que rodea la escena remite a la herida del mundo: “La tierra producirá espinas y abrojos”. Las espinas son signo de dificultad y dolor, pero en Cristo se transforman en lugar de redención. El cristianismo no exalta el sufrimiento por sí mismo; exalta la fidelidad en medio del sufrimiento.

La idea plasmada en este lateral del trono afirma una verdad esencial: en el momento decisivo, el hombre puede elegir libremente el camino más arduo cuando reconoce en él el bien mayor.

IV LA REVELACIÓN DEL SENTIDO

Después de la parte trasera —donde la tensión entre libertad y providencia se plantea en Abraham— y de los laterales —donde se despliega el drama del camino fácil y el camino difícil—, el frontal del trono introduce la dimensión definitiva: la revelación del sentido.



Aquí ya no nos encontramos ante el momento de la elección, sino ante el momento de la comprensión.

En el centro aparece la figura alegórica de una mujer nazarena que ha concluido su estación de penitencia. El cirio que porta está apagado y consumido; las gotas de cera solidificadas sobre la vela y el rosario que sostiene en su mano testimonian que la luz ardió durante el trayecto y que las oraciones fueron elevadas en su camino. El capirote ha sido depositado en el suelo: la penitencia, propia del tiempo del camino, ha quedado atrás.

Esta mujer ya no camina. Ahora contempla. Ha atravesado el discernimiento, ha experimentado el cruce de caminos, ha elegido. Ya no decide; ahora comprende.

En su regazo descansa un niño desnudo. Ese niño simboliza el alma humana despojada de todo atributo exterior. La desnudez expresa la verdad esencial. Al final del camino, lo único que permanece es el alma en su radical pureza ante Dios.

Y aquello que contempla es el Cuadrado Sator.



Cuadrado Sator. Fachada de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción. Siena Italia

El Cuadrado Sator

Historia, purificación simbólica y clave compatibilista

Así como en la primera obra de la serie, el trono diseñado para el Cristo de Crucifixión, el espacio central del frontal fue ocupado por el *Lambda* platónico en forma de triángulo equilátero, y así como en una tercera pieza lo articulará un círculo, en este trono de la Salutación el lugar axial lo ocupará un cuadrado. No es un elemento decorativo añadido, sino la pieza estructural que articula el sentido completo del programa.

El Cuadrado Sator —**SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS**— es una construcción textual conocida en el mundo romano antiguo. Ha sido hallado en inscripciones de época temprana, entre

ellas Pompeya (siglo I), y aparece posteriormente en diversos contextos europeos medievales. No es una invención esotérica moderna, sino un artefacto cultural de la Antigüedad.

De hecho, su presencia está documentada en espacios vinculados al cristianismo histórico. Se conserva, por ejemplo, en la iglesia de **San Pietro ad Oratorium** (Abruzzo, Italia), en la colegiata de **Sant'Orso en Aosta**, en la iglesia de **Santo Tomás Becket en Canterbury**, en diversos templos románicos franceses y españoles y en la fachada del Duomo de Siena que es, donde tiempo ha conocimos de su existencia. Su inserción en arquitectura sacra demuestra que no fue considerado ajeno al ámbito cristiano ni incompatible con la ortodoxia.

Es cierto que, con el paso de los siglos, el cuadrado fue asociado en ámbitos populares a usos mágicos. Sin embargo, tales interpretaciones pertenecen a la religiosidad marginal, no a la doctrina de la Iglesia, y deben ser explícitamente descartadas.

En este programa iconográfico, el Cuadrado Sator:

- No se emplea como amuleto..
- No se asocia a poderes ocultos.
- No posee eficacia sobrenatural autónoma.
- No añade contenido revelado alguno.

La Iglesia rechaza toda forma de superstición o atribución mágica a signos materiales. Aquí su uso es exclusivamente formal, simbólico y analógico.

Sentido literal y lectura simbólica

El cuadrado está compuesto por cinco palabras latinas dispuestas así:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Su traducción literal es problemática y en gran medida oscura. Una versión aproximada podría ser:

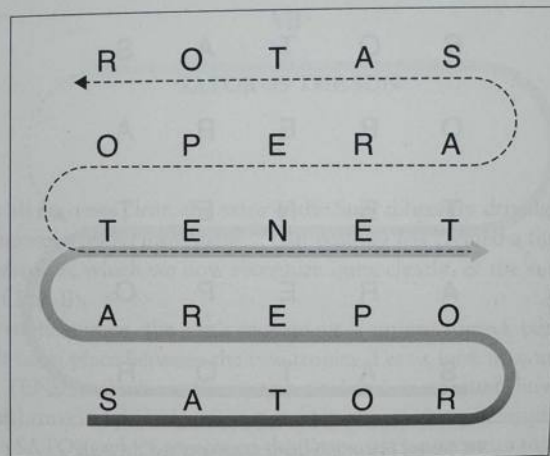
“El sembrador Arepo sostiene con esfuerzo las ruedas.”

El término *Arepo* carece de significado claro en el latín clásico, probablemente sea un nombre propio o una palabra de origen incierto. Esta ambigüedad ha generado numerosas interpretaciones a lo largo de la historia.

Sin embargo, su valor no radica en una frase coherente en sentido ordinario, sino en su estructura formal: se trata de un polipalíndromo perfecto. Puede leerse horizontalmente, verticalmente, en sentido directo o inverso, y siempre mantiene coherencia gráfica.

Incluso admite una lectura bustrosfedónica es decir, “como giran los bueyes al arar”: una línea en un sentido, la siguiente en sentido contrario, alternadamente.

La imagen es profundamente significativa. El arado avanza y gira; parece retroceder, pero en realidad continúa trazando el surco. Así también la vida humana: no siempre es lineal. Hay avances y giros, decisiones que parecen desvíos, momentos que parecen retrocesos.



9. Boustrophedonic reading of the 'SATOR'
(diagram by Lorenzo La Rocca)

"TENET OPERA SATOR". The same phrase as the previous one, but everted (fig. 9).

The entire phrase means: "The Sower skillfully and meticulously (think of the current meaning of "holding the road") carries out the task entrusted to him. OPERA is clearly an iterative plural, so we can work out: "The Sower skillfully and meticulously and persistently (that is, many times, repeatedly) carries out the task entrusted to him." Read backwards, the phrase says the same thing, but th...

En el centro aparece **TENET** —"sostiene"— formando una cruz perfecta.

Desde una lectura teológica simbólica, puede sugerirse una interpretación conceptual:

- *Sator* como "Creador" o "Sembrador".
- *Tenet* como "sostiene".
- *Opera* como "las obras".
- *Rotas* como "los ciclos" o "las ruedas".

De este modo, el conjunto puede evocar la idea de que:

"El Creador sostiene las obras y los ciclos."

No es una traducción filológica estricta, sino una lectura simbólica coherente con una visión providente del mundo.

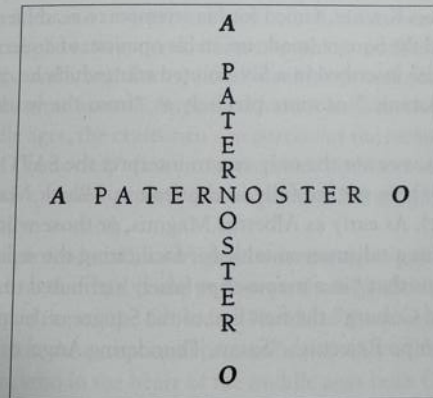
El acróstico cristiano: Pater Noster

Existe además un elemento particularmente significativo en su recepción cristiana antigua. Con las letras del cuadrado puede formarse dos veces la expresión: PATER NOSTER

dispuestas en forma de cruz. Quedan sobrantes únicamente las letras **A** y **O**, que pueden leerse como Alfa y Omega, símbolo bíblico de Cristo. Este dato ha llevado a muchos estudiosos a considerar que el cuadrado fue asumido tempranamente en ambientes cristianos como símbolo críptico de la fe, especialmente en contextos donde la expresión explícita del credo debía ser discreta.

Sin necesidad de afirmar que naciera como fórmula cristiana, puede reconocerse que fue compatible con una lectura cristológica y asumido sin connotación mágica en múltiples espacios eclesiales.

...mists, working separately, each on his own and to different degrees of
reached the same result, revealing that the SATOR secreted a double P
'PATERNOSTER') arranged in the form of a cross (with the 'N' forming
the center), but with two leftover 'A's and 'O's, cleverly justified by the interplay
of alphas and omegas with Apocalyptic undertones (the reference to
Revelation 22:13: "I am the Alpha and the Omega, the beginning and the end"
, respectively, at the beginning and end of each arm of the cross (fig. 34).



34. Pastor Grosser's Cross-Paternoster (from R. Camilleri, *Il quadrato magico cit.*, p. 32)

popularity – albeit not without some fierce opposition – was ac
ious solution, which is still today occasionally re-exhumed and j
h others with no coherence whatsoever.
asy to recognize that within the sphere of anagrammable combi

El Sator como clave del arco: lectura compatibilista o de conciliación entre libre albedrío y providencia

El carácter compatibilista del Cuadrado Sator puede leerse en su propia configuración formal. La multiplicidad de direcciones posibles —horizontal, vertical, en sentido directo o inverso— simboliza la realidad de la libertad humana: los recorridos no están predeterminados; existen opciones reales y decisiones auténticas. Sin embargo, la estructura no se disuelve en arbitrariedad, pues el centro permanece estable: *TENET*, “sostiene”.

En términos teológicos, ello refleja la doctrina clásica según la cual Dios, como causa primera, no suprime la causalidad propia de las criaturas, sino que la fundamenta y la hace posible. La Providencia no compite con la libertad; la sostiene desde su raíz más profunda.

Así se ilumina el proverbio sapiencial: «El corazón del hombre piensa su camino, pero el Señor dirige sus pasos» (Prov 16,9), que, como culminación conceptual del programa iconográfico, portará el querubín situado a la izquierda en la filacteria que sostiene con su mano, a modo de remate último y síntesis visual del conjunto.

En Málaga a 18 de febrero de 2026

Miércoles de ceniza



The Road Not Taken

Robert Frost (1916)

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.

Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.