

XVIII SIMPOSIO SOBRE HERMANDADES DE SEVILLA Y SU PROVINCIA

José Roda Peña
(Coord. y Ed.)



C FUNDACIÓN
Cruzcampo

XVIII SIMPOSIO
SOBRE
HERMANDADES DE SEVILLA
Y SU PROVINCIA

XVIII SIMPOSIO
SOBRE
HERMANDADES DE SEVILLA
Y SU PROVINCIA

José Roda Peña
(Coord. y Ed.)



SEVILLA
2017

© Fundación Cruzcampo. Sevilla.
© del texto y las fotografías: los autores.

I.S.B.N.: 978-84-922661-8-0

ÍNDICE

Presentación.....	9
<i>Julio Cuesta Domínguez</i>	
Introducción	11
<i>José Roda Peña</i>	
Alfonso Grosso y la Semana Santa sevillana: visión, pintura y función.....	15
<i>Álvaro Cabezas García</i>	
La Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna a través de su archivo contemporáneo (1866-1933).....	47
<i>Carlos Fernández Aguilar</i>	
Historia, arte y patrimonio. 450 años de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo de Constantina	77
<i>Pedro M. Martínez Lara</i>	
La Hermandad de la Cena de Sevilla durante el siglo XIX.....	107
<i>Francisco Manuel Delgado Aboza</i>	
Noticias sobre la extinguida Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores, del convento de San Pablo, a través del memorial del escribano Joaquín José Rodríguez de Quesada (siglo XVIII)	151
<i>Salvador Hernández González</i>	
El reflejo de la Semana Santa de Sevilla a través del cinematógrafo (1898-1960)	179
<i>Antonio García Baeza</i>	
A propósito de los retablos de la Virgen de la Luz de la iglesia parroquial de San Esteban de Sevilla	201
<i>Juan Antonio Silva Fernández</i>	
Mobiliario y rejería en la Hermandad Sacramental de la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla.....	229
<i>José Roda Peña</i>	

PRESENTACIÓN

Un año más nos damos cita en este sábado de otoño para continuar el viaje que iniciamos en 1999 indagando en el rico y complejo mundo de las hermandades y cofradías de nuestra provincia. Las diecisiete etapas recorridas hasta hoy han cubierto un amplio camino con admirables metas alcanzadas en prácticamente todas las disciplinas que cubren el universo de nuestra corporaciones.

Las actas producidas en cada convocatoria representan un hasta ahora inigualable cuerpo de conocimiento que, además de su valor en sí, deja abiertos diferentes caladeros investigadores en los que nuevos estudiosos y expertos van encontrando vías de profundización en el conocimiento de nuestras hermandades y cofradías. Son éstas un fenómeno social y religioso que distingue a nuestra tierra en cuanto a su sensibilidad, a su comportamiento colectivo, a su espiritualidad y sus prácticas piadosas. Es precisamente por ello que nuestra Fundación Cruzcampo viene dedicando este modesto esfuerzo anual para ayudar a mejor conocer, interpretar y respetar unos elementos tan singulares de la identidad de nuestra sociedad sevillana más inmediata y de la del amplio territorio andaluz y español de su influencia.

Con sus ponencias, participa, como en ediciones anteriores, un nutrido grupo de veteranos y más jóvenes investigadores universitarios cuyo trabajo viene a engrosar el patrimonio académico e intelectual de las actas que, como éstas, cada año quedan publicadas. No por repetirlo cada año, debe quedar suficientemente destacado el carácter único del extenso contenido de las actas como el más rico complejo documental jamás dedicado a la investigación y al conocimiento de nuestras entidades cofrades.

Claramente, las grandes obras son mérito de la no siempre frecuente convergencia de liderazgo, inspiración, dedicación y generosidad de las personas. En el Profesor Roda Peña, mi admirado amigo, concurren tales valores, además de su capacidad para transmitirlos al equipo de investigadores que tan acertadamente coordina. Una vez más les rindo mi gratitud personal y la de los miembros del Patronato de nuestra Fundación Cruzcampo, estando seguros de que los resultados y conclusiones de esta XVIII edición del Simposio de Hermandades y Cofradías responderán a las mejores expectativas.

Julio Cuesta Domínguez

Presidente de honor de la Fundación Cruzcampo

INTRODUCCIÓN

Cumple este año de 2017 su mayoría de edad nuestro *Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. En efecto, con esta son dieciocho las ediciones que se han venido celebrando sin solución de continuidad en el salón de actos de la Fundación Cruzcampo, gracias a una iniciativa que desde su gestación fue acogida con especial entusiasmo por esta benemérita institución, contando con la colaboración del Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla. Creo no equivocarme al afirmar que nos encontramos ante uno de los encuentros culturales de mayor nivel académico de cuantos anualmente se celebran en España relacionados con el mundo de la religiosidad popular y, desde luego, constituye un caso único en cuanto a la perseverancia de su celebración, a la masiva participación de miembros de la comunidad universitaria en su doble calidad de ponentes y matriculados, y a la extensión y excelencia del corpus de conocimientos reunidos, a lo largo de estos dieciocho encuentros, en sus respectivos volúmenes de actas.

Para esta ocasión, abre el elenco de intervinientes Álvaro Cabezas García, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y profesor de enseñanza secundaria, quien nos brinda una acertada visión interpretativa de las pinturas que Alfonso Grosso (1893-1983) dedicó a la Semana Santa de Sevilla, dando también a conocer su implicación activa en múltiples tareas de asesoramiento cultural y artístico que le fueron requeridas por parte de algunas de las más prestigiosas cofradías penitenciales hispalenses, caso del Silencio, la Amargura, la Macarena, Pasión o el Santo Entierro.

La siguiente ponencia se debe a Carlos Fernández Aguilar, graduado en Geografía e Historia por la Universidad Pablo de Olavide y prioste, en la actualidad, de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Osuna, en cuyo archivo ha estado investigando para ofrecernos una apurada síntesis de su devenir contemporáneo, en un arco cronológico que va desde 1866 hasta 1933. La capilla donde radica la cofradía en la parroquia de la Victoria, los cultos internos, la estación de penitencia con la evolución de su cortejo procesional, la asistencia a los hermanos difuntos y el patrimonio artístico atesorado durante aquellos años por esta corporación ursaonense, son objeto de un acertado análisis, en el que no

faltan las claves antropológicas que singularizan la Semana Santa de la villa ducal.

En agosto del venidero año 2018 se cumplirán 450 años de la aprobación eclesiástica de las primeras reglas conocidas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo, patrona de Constantina. No cabe mejor regalo que el que estas páginas le deparan, gracias al brillante quehacer investigador de Pedro Manuel Martínez Lara, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, tras haber vaciado buena parte de la documentación existente sobre dicha corporación en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla y en el de la propia hermandad. Ello le ha permitido adentrarse en los orígenes de la devoción a la Virgen del Robledo, que arranca del siglo XVI, con su consiguiente cristalización en una asociación de fieles de jurisdicción diocesana, y estudiar el marco arquitectónico –ermita y camarín– donde la devoción a la sagrada imagen mariana encontró su arraigo.

El doctor en Historia del Arte y secretario de este Simposio desde sus comienzos, Francisco Manuel Delgado Aboza, desgana el acontecer de la Hermandad de la Sagrada Cena de Sevilla a lo largo del siglo XIX. Para ello, acota su desarrollo en cuatro etapas, que él califica como de “tiempos oscuros” (1800-1828), un “tímido resurgimiento” (1829-1859), desde “un malogrado renacer” hasta “los años de San Vicente” (1860-1880) y “la llegada a Omnium Sanctorum y los últimos años” (1880-1900). Su probada solvencia investigadora permite asegurar que difícilmente habrá dejado sin agotar ninguna fuente bibliográfica, hemerográfica o documental que haya estado a su alcance a la hora de narrar este crucial y convulso periodo de la historia de la popular hermandad del Domingo de Ramos sevillano.

Salvador Hernández González, doctor en Historia del Arte por la Hispalense y profesor colaborador en el máster sobre “Arte, Museos y Gestión del Patrimonio Histórico” de la Universidad Pablo de Olavide, realiza un exhaustivo examen del memorial redactado en pleno siglo XVIII por el escribano público Joaquín José Rodríguez de Quesada, y conservado entre los papeles del conde de la Mejorada en el Archivo Municipal de Sevilla, para presentarnos un apreciable caudal de noticias inéditas referidas a la extinguida Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores, radicada en su capilla propia del compás del convento dominico de San Pablo de Sevilla.

Un gran interés presenta la contribución que realiza Antonio García Baeza, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, sobre el

reflejo de la Semana Santa hispalense a través del cinematógrafo, dada la escasez de información que se había publicado hasta el momento presente sobre este tema tan sugestivo, al menos desde la óptica de una metodología universitaria. Lo cierto es que a la temprana fecha de 1898 se remonta el metraje más antiguo que se conserva de tres escenas correspondientes a las Cofradías de la Estrella y de los Panaderos. Desde entonces y hasta finales de la década de 1950, las principales secuencias filmicas protagonizadas por los cortejos y pasos procesionales de nuestras hermandades durante los días de la Semana Mayor –sean de corte documental o queden insertas en un contexto de ficción–, quedan descritas en este trabajo, que abrirá sin duda futuras líneas de investigación.

Por su parte, el doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, Juan Antonio Silva Fernández, aborda el estudio de los diversos retablos que han venido cobijando a la imagen de la Virgen de la Luz, titular de una señera hermandad de gloria establecida en la iglesia sevillana de San Esteban. El primero de ellos, erigido a partir de 1670, se sustituyó por el contratado en 1757 con el maestro ensamblador Felipe Fernández del Castillo, que lo terminó dos años después. Ya entrado el siglo XX, en 1927, la corporación decidió construir un nuevo altar, reaprovechando elementos escultóricos anteriores. Una de las principales novedades aportadas en este trabajo es haber acreditado que aquel primitivo retablo de finales del siglo XVII, recibido por Fernández del Castillo como parte de su pago, fue a parar en 1758 a la parroquia de San Sebastián de Alcalá de Guadaíra, donde quedó reducido a cenizas en los turbulentos sucesos de 1936.

Por último, me ocupo personalmente de analizar el mobiliario y la rejería artística pertenecientes a la antigua Hermandad Sacramental de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla, extrayendo de su archivo toda la información que he podido recopilar a propósito de sus artífices, materiales, costes, funcionalidad, ubicación, operaciones de mantenimiento y restauración, etc., lo que junto al consiguiente estudio de las piezas conservadas me ha permitido conformar un catálogo de siete muebles históricos de variada tipología (arcas para la cera y caudales, mesa y banco de oficiales, taquillas, simpecadera y atril) y de dos rejas de hierro forjado, fechable entre los siglos XVIII y XIX.

José Roda Peña
Director del Simposio

ALFONSO GROSSO Y LA SEMANA SANTA SEVILLANA: VISIÓN, PINTURA Y FUNCIÓN

Álvaro Cabezas García

NOTAS PREVIAS: UN PINTOR CRUCIAL

Buena parte de los sevillanos conocen, al menos someramente, la figura artística de Alfonso José Grosso Sánchez (Sevilla, 1 de septiembre de 1893-9 de diciembre de 1983). Es posible que la extensa duración de su actividad como pintor, el favor oficial del que gozó durante toda su vida, su conservadurismo estético y lo reciente –en valores y tiempos históricos– de su desaparición, hayan impedido, hasta el momento, concederle *in extenso* las gracias de la investigación científica¹. A pesar de ello,

¹ La figura de Alfonso Grosso ha motivado varios estudios. De manera puntual fue referenciado por MATTONI, Virgilio: “Sevilla en sus pintores”. En: MONTOTO RAUSTENSTRAUCH, Santiago (dir.): *Quien no vio Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1920, pp. 101-114; CUENCA, Francisco: *Museo de Pintores y Escultores Andaluces*. La Habana: Imprenta Rambla, Bouza y Cía, 1923, pp. 184-186; CASCALES MUÑOZ, José: *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*. Toledo: Imprenta del Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929, tomo I, pp. 358-361; PANTORBA, Bernardino de: *Artistas andaluces*. Madrid: Zola Asca Sibar, 1929, pp. 193-198; ZOIDO, Antonio: “Paisajes y paisajistas españoles”. *Revista de Bellas Artes*, nº 44, 1975; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1986, pp. 478-481; HERRERO, Paloma: “Alfonso Grosso: el intimismo sevillano”. *Espiral de las artes: publicación cultural*, nº 27-28, 1996, pp. 45-49; RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción: *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, pp. 24, 142, 158, 159, 163, 169, 170, 195, 198, 229, 232, 234, 235, 242, 272, 296, 297, 312, 316, 323, 347, 351, 359, 363, 368, 371, 374, 400, 401, 409, 420, 495, 496 y 564. Aun en vida (en 1972), se le dedicó una Tesis de Licenciatura, posteriormente publicada por VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra de Alfonso Grosso*. Sevilla, 1973. La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría le ofreció un homenaje al poco de su fallecimiento, cuyas intervenciones quedaron por escrito: SEGURA IGLESIAS, Enrique: “Alfonso Grosso, pintor sevillano”, pp. 229-232; ARTEAGA FALGUERA, Sor Cristina de la Cruz: “El pintor de la Sevilla oculta”, pp. 233-240; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “*In memoriam*: Semblanza humana y artística de Alfonso Grosso, pintor de Sevilla”, pp. 241-256, todas incluidas en el *Boletín de Bellas Artes*, nº 13, 1985. Dejando aparte las exposiciones en las que participó durante el ejercicio de su profesión, Grosso ha gozado de dos muestras retrospectivas: la celebrada del 29 de marzo al 26 de abril de 1990 en la Sala Chicarreros de la Caja San Fernando, cuyo catálogo se abre con una prolusión de Hernández Díaz; y la conmemorativa del centenario de su nacimiento, que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Sevilla del 15 de diciembre de 1994 al 15 de enero de 1995, comisariada por Enrique Valdivieso, cuyo catálogo cuenta con textos de José Fernández López y María Eugenia Hurtado Marjalizo. El mismo Grosso puso por escrito, de manera puntual, algunos de sus pensamientos difundidos en conferencias o disertaciones académicas: GROSSO, Alfonso: “Conferencia en homenaje a la memoria del insigne pintor sevillano Gonzalo Bilbao”. Sevilla: Imprenta Provincial, 1939; *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla por D. Antonio Gómez Castillo y D. Alfonso Grosso Sánchez en la recepción pública del primero el 28 de*

no pretendo en el presente estudio corregir ese estado de cosas, pero sí ocuparme, al menos, de algo que estaba por hacer: contribuir a la comprensión de una de las facetas más interesantes que rodearon parte de su producción y trabajo: su visión de la Semana Santa sevillana con la correspondencia pictórica con las obras más conocidas sobre el asunto, y además relacionar las gestiones y cometidos que llevó a cabo en los muchos años en que su opinión fue autoridad, también en el terreno cofradiero.

Las mayores dificultades que se ha podido encontrar la historiografía a la hora de abordar el estudio de este pintor se relacionan con la pretensión de calificarlo artísticamente. ¿Qué tipo de pintor fue Alfonso Grosso? A esta interrogante se podría responder desde el punto de vista ideológico, etiquetándolo claramente como un pintor conservador, amante no solo de los diseños que habían tenido enorme éxito durante el Barroco –precisamente revalorizados en los años de su juventud al albur de la Exposición Iberoamericana de 1929–, sino también del mundo del que se consideraba heredero e instrumento de preservación: el siglo XIX. En cualquier caso, Grosso –a pesar de la importancia y relieve social que ostentó durante décadas–, no fue ningún intelectual, por lo que tampoco pueden extraerse conclusiones claras de tipo teórico a partir del análisis de su obra y teniendo en cuenta las circunstancias que lo rodearon. Más bien Grosso se encontró muy pronto en un callejón sin salida. Esto lo avalan las muchas declaraciones y entrevistas que concedió a la prensa en las que, como señalaré en algún caso, se mostraba elemental, nervioso, contradictorio y ciertamente visceral a la hora de defender sus posiciones estéticas. Los escritos de su mano no nacen de la necesidad de justificar su pensamiento artístico, sino de encargos académicos mayoritariamente promovidos por el profesor José Hernández Díaz (Sevilla, 1906-1998), y que Grosso hubo de atender sin excusa. En ninguno de ellos se percibe una auténtica reflexión o debate interno del que emane su creación artística, sino un enorme caudal para la reivindicación no solo de formas –la figuración frente

mayo de 1949. Madrid: 1950; GROSSO, Alfonso: “Color de Sevilla”. En: AAVV: *Casas y calles de Sevilla*. Sevilla: 1955. 2ª edición: Sevilla: ABC, Biblioteca Hispalense, 2001, pp. 131-158; GROSSO, Alfonso: *Gustavo Adolfo Bécquer, Poeta y Pintor*. Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1958; GROSSO, Alfonso: *Cuadros de interior*. Barcelona: Seix Barral, 1966; GROSSO, Alfonso: “La Semana Santa de Sevilla vista por un pintor”. En: *Estudios de Arte Español*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 55-65; y GROSSO, Alfonso: “Enrique Pérez Comendador”. *Boletín de Bellas Artes*, nº 10, 1982, pp. 69-74. Para consultar las abundantes declaraciones, entrevistas y escritos en los medios de comunicación remito a la hemerografía reunida por VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra...*, op. cit., pp. 215-224.

a la abstracción, por ejemplo–, sino de estados de ánimo creados por la pintura para resucitar o revitalizar –en el mejor de los casos–, costumbres, situaciones o tradiciones del pasado que Grosso identificaba de manera inequívoca con la vida histórica y cultural de la ciudad de Sevilla. En ese sentido, su concepción de la ciudad es la de una dama de la que está enamorado y a la que es totalmente fiel, aunque sufre algunas variaciones a lo largo de toda su carrera, transitando desde la pasión regionalista en su juventud al desencanto que le provoca el desarrollismo en su vejez².

Por una parte, esta manera de encarar la metrópoli, abonada por escritores y poetas con los que Grosso formó una terna presidida por la ilusión y la gracia –las dos palabras más adecuadas para definir este momento–, y que completaban los coetáneos José María Izquierdo (Sevilla, 1886-1922)³ y Joaquín Romero Murube (Los Palacios y Villafranca, 1904-Sevilla, 1969), con el telón de fondo de las comedias de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, quedó para Grosso fijada en su propio ser, significó un estricto código de conducta artístico y delimitó su producción hasta su muerte⁴. Por otra parte, el papel de pintor de la Sevilla de su primera etapa no pudo ser mantenido a lo largo de las siguientes décadas, al menos sin sufrir cambios tras la cesura que significó la Guerra Civil (1936-1939), y el cambio de paradigma que hubo, en el terreno cultural, entre el regionalismo y el nacionalcatolicismo. Hubo de adaptarse a las nuevas situaciones y, para ello, cambió de triunvirato artístico. El que formó en los años de la posguerra –en plena vigencia de autoridad hasta principios de los setenta–, era completado por sus álgos José Hernández Díaz⁵ y José Sebastián y Bandarán (Sevilla, 1885-1972)⁶. Grosso fue compañero del primero en las lecciones tomadas del catedrático Francisco Murillo Herrera

² Sobre estos aspectos escribí en CABEZAS GARCÍA, Álvaro: “Pervivencias decimonónicas y costumbristas en la Sevilla actual”. En: SAURET GUERRERO, Teresa (ed.): *Usos, costumbres y esencias territoriales*. Málaga: Ministerio de Ciencia e Innovación y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2010, pp. 317-326.

³ Vid. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Prólogo”. En: VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra...*, op. cit., p. 7, dijo que Grosso hacía “tesis dibujadas” a partir de las ideas de Izquierdo.

⁴ En la conferencia que dictó en 1939 mencionó constantemente a Izquierdo y a los Álvarez Quintero. Cfr. GROSSO, Alfonso: “Conferencia en homenaje...”, op. cit., p. 17.

⁵ Sobre este profesor universitario, auténtico dinamizador de la cultura sevillana de posguerra, vid. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Perfil universitario del doctor don José Hernández Díaz”. *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 13-23.

⁶ Esta figura, falta de un estudio completo y riguroso que la sitúe en el devenir de las cofradías del siglo XX, mereció algún comentario de SÁNCHEZ HERRERO, José: “Las cofradías de Semana Santa entre 1875 y 1990. Su evolución religiosa, benéfica, socio-económica e implicaciones políticas”. En: VV.AA.: *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992, pp. 106 y 107.

(Vélez-Málaga, 1878-Sevilla, 1951), en el recién creado Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Hernández Díaz arbitró durante muchos años la Universidad y la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, y representaba la historiografía oficial que sostuvo a Grosso como “pintor de Sevilla” a través de conferencias, disertaciones, estudios o exposiciones, algunas incluso celebradas tras la muerte del artista⁷. Por otro lado, Sebastián y Bandarán era sacerdote, pero no se constreñía a su ministerio religioso. Era el director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y asesoró durante muchos años las decisiones del Arzobispado y a distintas hermandades y cofradías hispalenses de enorme raigambre. Por su parte, Grosso acabó siendo director del Museo de Bellas Artes de Sevilla durante más de veinte años, circunstancia que permitió a esta triada trabajar en común unidad y, como resultado, conseguir una enorme influencia en distintos ámbitos, entre los que se incluía el cofradiero.

Conociendo todo lo anterior, ¿cómo podría Grosso catalogarse como pintor? Desde el punto de vista formal ha sido calificado como barroco (sic)⁸, y deudor del siglo XIX por Valdivieso⁹; impresionista, costumbrista o “encuadrado en un conservadurismo estético”, por Fernández López¹⁰.

Quizá sea más aconsejable apoyarse en otros parámetros para hacer comprender su personal estilo. Su paladín historiográfico mencionado anteriormente, Hernández Díaz, señaló que lo mejor de Grosso había sido “mostrar lo oculto de la idiosincrasia sevillana, ya que cuando se pierda lo lamentará el mundo porque habrá pasado a ser masa informe”¹¹. Ade-

⁷ No solamente con el estudio en vida, dirigido por Hernández Díaz, que le dedicó VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra...*, op. cit., sino con las reseñas de sus exposiciones aparecidas periódicamente en la renacida publicación de la Diputación de Sevilla *Archivo Hispalense*, con las disertaciones académicas y los ciclos de conferencias a los que Hernández Díaz invitaba a Grosso a participar.

⁸ Para Ibidem, p. 13, Grosso fue barroco en oposición al academicismo en el que se formó. Califica su obra de disciplinada, pero sin pretensiones innovadoras: “Conformado a la estética de fin de siglo [se refiere al XIX], mira con complacencia el pasado y si adopta fórmulas nuevas son postulados impresionistas”.

⁹ Se apoya en la afirmación de Grosso sobre la centuria decimonónica: “En el siglo XIX la vida era más lenta y misteriosa; la poesía más pura y más clara, y en la que los hombres podían marchar por el mundo con ilusiones, que el progreso se ha encargado de escamotear”, cfr. GROSSO, Alfonso: *Gustavo Adolfo Bécquer...*, op. cit., p. 19. Además, VALDIVIESO, Enrique: “Prólogo”. En: *Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento*, p. 5, lo califica como “un numantino defensor de la tradición artística decimonónica, un entusiasta de la figuración que puso al servicio de sus esencias patrias”.

¹⁰ Vid. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “Alfonso Grosso, «un pintor de Sevilla»”. En: *Catálogo de la...*, op. cit., p. 5.

¹¹ Vid. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Prólogo”. En: VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra...*, op. cit., p. 5.

más, Grosso realizaba la función de un director de orquesta con los instrumentos de la luz y el color¹² –sobre los que descansan sus rasgos más identificativos–, para conformar una sinfonía sevillana, única y reconocible para todos. En cualquier caso, si resulta especialmente complejo catalogar a Grosso como lo que fue, quizá sea mucho más sencillo conocer aquello que despreciaba para tener claro lo que nunca fue. Era contrario a toda abstracción y vanguardia, especialmente al cubismo y al surrealismo¹³, pero también a determinados géneros de éxito de la centuria decimonónica y de los inicios de la siguiente: la pintura de Historia y de “casacones”. Del primero dijo que llenó de “esperpentos toda la pintura española y los salones y los Museos de aquella época”¹⁴, y del segundo que algún artista quedó a principios de siglo prendido en la capital de Italia en “las mallas sutiles de un arte, que no era siquiera el italiano de entonces, sino otro muy distinto, y de un virtuosismo que, por cierto, fue introducido en Roma por los mismos que iban allí buscando algo nuevo que aprender”¹⁵. A pesar de ello, su cuadro *Paisaje romántico* de hacia 1915 (fig. 1), custodiado en la colección particular de Carmen Grosso, muestra una impronta cercana a la estética de la pintura de casacones con la recreación del paseo de dos jóvenes damas por una glorieta de los Jardines de Murillo, casi el mismo procedimiento recurrente en el último tercio del siglo XIX de Manuel Ussel de Guimbarda (La Habana, 1833-Cartagena, 1907), uno de los principales casaconistas que hubo en Sevilla. A pesar de ello, Grosso cree que era un “arte correcto, frío, afrancesado, y de asuntos que no eran de su tiempo”¹⁶.

Por todo lo anterior, creo que podría establecerse un parámetro claro para la comprensión de la pintura de Alfonso Grosso, más allá de su agradable lectura, innegable reminiscencia tradicional y notable aprecio por lo popular. Sevilla, de nuevo, fue su frontera y brújula, también y especialmente en la pintura. Esta cualidad define con mayor fuerza que las demás

¹² Grosso dijo que la luz y el color eran los verdaderos duendes de Sevilla. De Gonzalo Bilbao había aprendido que en Sevilla había veces que las sombras eran tan claras como las propias luces, nada opacas, sino transparentes. Sobre el color Grosso teorizó mucho en sus escritos, pero en una ocasión concreta dejó entrever que el que más le agradaba era el amarillento de las candelерías de las vírgenes en las noches de Semana Santa. Cfr. GROSSO, Alfonso: “Conferencia en homenaje...”, op. cit., p. 11.

¹³ Dejó estas críticas por escrito en varias ocasiones, pero cuando insultó gravemente a Picasso, Miró y Dalí fue en una conferencia de 1968 sobre la historia de la pintura sevillana. Cfr. VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra...*, op. cit., p. 78.

¹⁴ Vid. GROSSO, Alfonso: “Conferencia en homenaje...”, op. cit., p. 9.

¹⁵ La crítica la personaliza en Villegas Cordero, “envuelto en ese modo romano de que hemos hablado, y por eso fue el menos sevillano de los pintores de nuestra escuela”. Vid. Ibidem, p. 8.

¹⁶ Ibid., p. 9.

su ser artístico: el ser sevillano del siglo XX, el ser sevillano como resultado de un bagaje inmensamente rico y reivindicable. La ciudad fue calificada por él en una ocasión como el “relicario de España”¹⁷, y la delimitación entre su aprobación estética o su condena se halla en la aproximación con la capital. Así, aquello que entronque a la perfección con la tradición pictórica hispalense, o al menos con los valores espirituales o tradicionales asociados en ese momento, será digno de apreciarse, alabarse y recordarse. Por contra, lo que no tome la inspiración de Sevilla y sí lo haga de otros confines, no puede aprobarse ni anhelarse, incluso si forma parte de una realidad cada vez más presente en la urbe contemporánea como el tímido movimiento moderno que se manifestó en determinados ejemplos de arquitectura¹⁸. Su vida artística, por tanto, diferencia casi únicamente entre lo que es o no es sevillano. Y vive en consecuencia con ello.

Todo lo anterior obedece a una función perentoria que intenta alcanzar una misión: la pervivencia en su pintura de una imagen de una Sevilla extinguida o próxima a extinguirse. La plasmación estética de este imaginario de valor intemporal permitiría a los investigadores posteriores aprovechar estos recursos extendidos por Grosso para reconstruir la historia y los ingredientes necesarios para la comprensión de las costumbres. Y con ello, para lo que aquí concierne, conocer la Semana Santa de su juventud y primera madurez, previa a los cambios litúrgicos introducidos en la segunda mitad del siglo XX o las transformaciones urbanas que inevitablemente requirieron de adaptación a los tiempos por parte de la fiesta sagrada.

Por tanto, desde el punto de vista ideológico o de pensamiento, Grosso se considera el último eslabón de una cadena históricamente jalonada de éxitos inconmensurables: la historia de la pintura sevillana¹⁹. Al considerarse a sí mismo como el último de sus representantes –creencia que se acentuó con los encargos oficiales de posguerra y con la asunción del cargo

¹⁷ Ibid., p. 10.

¹⁸ Ya en 1942, en una conferencia ofrecida a la memoria de su maestro García Ramos, Grosso afirmó que los arquitectos actuales ya no tenían “amor por su tierra”. Diez años más tarde comparó algunos edificios construidos en Sevilla con “aparatos de radio”. Cfr. Ibid.

¹⁹ Valdivieso lo sitúa casi al final de su clásico estudio sobre pintura sevillana, tal y como hubiera querido Grosso. Además cree VALDIVIESO, Enrique: “Prólogo”. En: *Catálogo de la exposición...*, op. cit., p. 5: “La pintura de Grosso marcó el final de una época. Con su fallecimiento en 1983 terminó un mundo que como él pasó a la historia. En sus años finales ya no se estilaba su manera de concebir la pintura puesto que pertenecía al espíritu de un pasado que había dejado de tener vigencia. Así es el devenir para todos, lo cual no deja de ser triste. Pero conocer y valorar aquello que forma parte de tiempos pretéritos de los cuales procedemos, cuyas vivencias han incidido más o menos directamente en nuestra manera de ser, puede ser un móvil altamente válido para justificar una exposición como esta”.

de director del Museo de Bellas Artes—, sentía una importante responsabilidad a la hora de reanimar la menguante imagen de la que creía mejor Sevilla, la del pasado, la de su juventud. Si conseguía fijarla en su pintura, estos valores icónicos llegarían al imaginario colectivo para perdurar en las generaciones presentes y futuras. Por eso esa firmeza en plasmar tipos populares que él conoció de niño o en su adolescencia y que en su madurez desaparecían o estaban próximos a extinguirse. Por ello representa con fidelidad esos interiores conventuales o eclesiales, esas plazas de pueblos o callejas de Sevilla, sobre todo, con la pretensión de dar testimonio para el futuro, para surtir de fuentes y documentos el trabajo del historiador del arte²⁰. En cualquier caso, y esto ya lo ha señalado la historiografía, en la mayoría de las ocasiones, las consideraciones de este tipo adolecen de cierta inexactitud por no poder aplicarse a una producción tan extensa, tanto en número de obras —unas 1.300—, como en un periodo de realización tan extenso como el suyo, que rebasa las siete décadas de actividad. Por ello, propongo que la obra de Grosso se divida en dos etapas en función de las trilogías que formó, para Sevilla, a lo largo de su vida. Por una parte, la que completó con Izquierdo y Romero Murube anterior a la Guerra Civil, y por otra, la oficial de la Sevilla del régimen de cariz nacionalcatólico que personificó junto con Hernández Díaz y Sebastián y Bandarán tras la contienda.

En cualquier caso, habría todavía dos aspectos de los que ocuparse. En primer lugar la “desgana pedagógica”, con la que, paradójicamente, tanto Grosso como casi todos los pintores de su generación, desearon transmitir sus conocimientos y experiencias a discípulos y seguidores, sobre todo en relación con la importancia que esto conlleva para la continuación de las ideas y prácticas pretendidas. A pesar de ella, los seguidores *amateur* de Grosso, o de la Sevilla que él plasmó en su pintura, han sido numerosos gracias a las propias condiciones de creación artística aparejadas con la Semana Santa. En segundo lugar, está, dentro de la referida opción estética de Grosso, personal e inequívoca, su gusto por pintar interiores, como si, llegado a un determinado estado artístico, encontrara su quintaesencia en este subgénero de localización. Según él mismo declaró, comenzó esta práctica tras el impacto

²⁰ La concepción histórico-artística es muy patente en Grosso. No solo conoció al gran José Gestoso, sino que tomó clases con Murillo Herrera y toda su vida estuvo vinculado con Hernández Díaz, amén de haber tenido que adquirir determinadas destrezas relacionadas con la disciplina en su dilatado periodo como director del Museo de Bellas Artes. Otros pintores coetáneos o inmediatamente anteriores a Grosso sintieron esta misma necesidad, tal fue el caso de Andrés Parladé. A ese respecto, vid. CABEZAS GARCÍA, Álvaro: “Una obra inédita de Andrés Parladé, Conde de Aguiar”. *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 511-518.

que le causó ver a su maestro Gonzalo Bilbao (Sevilla, 1860-Madrid, 1938), pintando el interior de la sala de juntas del convento de Capuchinos en una ocasión²¹. A partir de ahí siempre quiso constituir esos espacios recónditos, ocultos, solo accesibles para ojos privilegiados. ¿Lo hacía Grosso solo por un deleite privado? En absoluto. El porqué del desarrollo de esta temática tiene dos explicaciones: la estética y la ideológica. La primera la explicó el mismo artista en una acertada y adeudada comparación con Velázquez: si el pintor del seiscientos perforaba sus cuadros con el aire, Grosso pretendía hacer lo mismo con el silencio. El silencio es el de las escenas que representa: la quietud de la reserva eucarística, el bisbiseo del confesionario, la elaboración de dulces o la tarde dedicada por las monjas de clausura a coser, limpiar o remedar sus indumentarias. Él mismo miraba a estas monjas no con el respeto reverencial que se le podría suponer, sino con la confianza de quien las trataba a diario. A veces, declaró, le parecían fantasmas venidos de otro tiempo, personas que no eran de este mundo, sino solo figuras iguales a aquellas que fundaron esas comunidades y que no habrían muerto, sino que simplemente habrían hecho su tránsito²². Puede parecer incongruente que una persona tan cargada de responsabilidades como Grosso buscase, sin embargo, el sosiego y la paz artística entre las reducidas clausuras de algunos de los más hermosos conventos sevillanos²³. A pesar del volumen de cargos acumulados –y las consecuentes obligaciones sociales y oficiales de ellos derivados–, Alfonso Grosso tendió durante toda su vida a lo oculto e intimis-

²¹ Así lo describe ROMERO Y MURUBE, Joaquín: *Tierra y canción*. Madrid: Editora Nacional, 1948, p. 59.

²² Vid. GROSSO, Alfonso: *Cuadros de interior...*, op. cit., s/p.

²³ De hecho, señalando solo los cargos que ocupó –y es posible que alguno quede sin reseña–, Grosso trabajó con Santiago Martínez en la sección de Arte del Ateneo y ocupó la secretaría de esa institución durante los años 1923 y 1924, los mismos en que formó parte de la comisión del Monumento a San Fernando y en que desempeñó una concejalía en el Ayuntamiento de Sevilla. De la misma manera, con el mismo Santiago Martínez, formó parte de la Revista *Bética* y con el añadido de José María Izquierdo y José Muñoz San Román constituyó un grupo llamado “el pasillo de los chiflados”. En 1934, ocupó la vacante de Joaquín Bilbao en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y en 1938 fue nombrado por el cardenal Segura miembro de la Comisión Diocesana de Arte Religioso. En septiembre de 1942 fue nombrado por el ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, cargo que ocuparía hasta su jubilación en 1968. En el terreno de los honores y premios, Grosso fue un auténtico afortunado. Entre los más importantes cabe señalar el haber sido correspondiente de la Academia de San Fernando desde 1954. El 25 de marzo de 1959 se convirtió en Caballero de la Orden de las Palmas Académicas y en noviembre de 1963 el ministro de Educación Nacional, Manuel Lora Tamayo, le impuso la Gran Cruz de Alfonso el Sabio por los servicios prestados en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría durante gran parte de su vida. Al dejar su puesto en el Museo de Bellas Artes, la Asociación Nacional de Pintores y Escultores le nombró Socio de Honor, y además de ello, obtuvo la Medalla de Honor de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría por los cincuenta años de permanencia que conseguiría en 1984.

ta. Con estas expresiones hago referencia a la actitud de replegarse sobre sí mismo, sobre las propias opiniones, posiciones, anhelos y vivencias, sobre su propia memoria. Debieron marcarle profundamente al pintor los años de su propia niñez y primera juventud, como suele ocurrir. Pero el desarrollo de la II República y el estallido de la Guerra Civil –con la intensidad con que se dieron estos periodos en Sevilla–, borraron buena parte de la ciudad y mentalidad estética e ideológica en que había nacido y se había formado. Hubo de adaptarse –con denuedo, es verdad–, al nuevo régimen, hasta ocupar, como se ha dicho, una posición preponderante dentro del mismo. Aquello que sobrevivió de su edad dorada lo encontró lejos de la zona monumental, de las grandes aglomeraciones y festividades: en lo oculto, en los interiores de los edificios conventuales, en sus clausuras, en el silencio de las capillas, el murmullo de las fuentes o el lento derretirse de la luz sobre las fachadas de los patios interiores de distintas construcciones. Llegó a este extremo –y aquí encontró su mayor aportación y más importante triunfo artístico como en su momento señaló Hernández Díaz–, porque, además de ser conservador en lo pictórico y lo social, se recogió para llegar al punto más alejado del rechazo del mundo que lo rodeaba. Suele ocurrir que, con la madurez, los artistas contemporáneos van alejándose de los estigmas de juventud, de formación, del medio artístico, hasta llegar a su pureza o estilo más personal o genuino para los críticos primero y para la historiografía después. Grosso rechazó desde el principio las influencias foráneas más vanguardistas, eligiendo la opción estética que creyó más puramente sevillana, es decir, más deudora de la gloriosa tradición pictórica de la ciudad. Pero, con el correr de los años llegó a un punto de rechazo del mundo que iba surgiendo alrededor de Sevilla –hasta el punto de dejarla irreconocible–, que se encontró en un callejón sin salida. No pudiendo desprenderse de más y encontrando que ya era demasiado tarde para rectificar las propias posiciones y logros, hubo de replegarse y configurar, a su manera –basándose en su propia vivencia y gusto–, una realidad que nada tenía que ver con la de la Sevilla de entonces. Surge así en Grosso una pintura basada en hechos reales, pero llena de fantasía. Una imagen de Sevilla codificada.

En la Sevilla codificada por Grosso en su pintura no hay miseria ni tristeza, a pesar de la realidad de la ciudad del siglo XX. Muy al contrario, Grosso, en acertada expresión de Hurtado Marjalizo instaló la “sonrisa-elixir” en los protagonistas de sus cuadros²⁴. Lo hizo como una manera

²⁴ Cfr. HURTADO MARJALIZO, María Eugenia: “Grosso, la última tipificación del realismo sevillano”. En: *Catálogo de la...*, op. cit., p. 17.

de entender la sevillanía y de sellar con ella sus composiciones. Vivir en Sevilla, parecen decir los sonrientes personajes, es suficiente para ser feliz. Esto pone de manifiesto valores de lozanía y salud mental y consigue, con ello, otorgar al espectador tranquilidad y empatía. Por todo lo anterior, me gustaría hacer notar que Grosso no solo debe considerarse un mero pintor *demodé*, sino un elemento crucial para la comprensión del final de la historia de la pintura sevillana. Son necesarios varios estudios que pretendan comprenderle además de contemplarle.

VISIÓN DE LA SEMANA SANTA

Primeramente habría que señalar que Grosso, cuando pintaba pasos y costumbres, huía de lo anecdótico y pintoresco, al contrario de lo que habían hecho con anterioridad José García Ramos (Sevilla, 1852-1912), o José Rico Cejudo (Sevilla, 1864-1939). Con ello intentaba ofrecer una visión sin aditamentos personales que provocasen distorsión, sino una idea global de la escena²⁵.

También habría que admitir que no fue la representación de las cofradías su ocupación primordial, a pesar de lo indicado en alguna ocasión²⁶. Él mismo ofreció una explicación al respecto en una conferencia inédita que pronunció en 1968 en la Hermandad de El Silencio: “Creo que me faltó decisión para acometer muchos de estos cuadros por temor al fracaso. Y yo pienso algunas veces, si este temor mío a no saber pintar la luz, el movimiento y el color estallando en las casas blancas y en los pasos procesionales fue lo que hizo recluirme en los rincones de los conventos que son, por contraste, más simples, más silenciosos y más poéticos, aunque también sean difíciles de traducir”²⁷.

Esto no quiere decir que no participara de la fiesta. De hecho, había sido nazareno de la Hermandad de la Amargura durante muchos años, corporación en la que llegó a llevar una bocina hasta que esta le produjo una molestia en la espalda que le provocó su renuncia a la penitencia. A pesar de ello, seguía asistiendo a los cabildos e iba a la misa del domingo a San Juan de la Palma, además de contribuir con sus cuadros a las rifas y convivencias de la Hermandad²⁸.

²⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 23.

²⁶ Así lo creía VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Representaciones pictóricas”. En: AAVV: *Sevilla Penitente*. Sevilla: Editorial Gever, 1995, tomo I, p. 365.

²⁷ Vid. VILLAR ANGULO, Luis Miguel: *Vida y obra...*, op. cit., p. 79.

²⁸ Vid. CABEZAS GARCÍA, Álvaro: “Representaciones pictóricas de la Hermandad”. En: AAVV: *Amargura: la hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de la Amargura, 2008, tomo II, p. 248.

Además de estos detalles personales, sus ideas sobre las cofradías quedaron reflejadas por escrito en una de las conferencias que dictó como parte de un cursillo organizado por Hernández Díaz en la Academia de Bellas Artes²⁹. De ese texto extraeré las ideas principales.

En primer lugar, Grosso entendía la Semana Santa como un diálogo entre Cristo y el pueblo, algo que ya da muestras de su fijación por lo popular y su alejamiento de lo puramente religioso. Precisamente, esa mezcolanza tantas veces glosada por los antropólogos, es definida por Grosso como “una fiesta que tiene mucho de oriental”. Se refiere el pintor a la sensación de urgencia que tienen los sevillanos en esas jornadas, incompatibles con una actividad cotidiana ordinaria: “¿Qué tienen estos días que nos alejan de nuestros quehaceres cotidianos y todo nos sabe a azahar y todo se acompasa a la música de cornetas y tambores? Los sevillanos clásicos somos autómatas sumergidos en el rito durante esa semana en la que el tiempo se detiene”³⁰.

A continuación Grosso volvía a admitir la dificultad que conlleva pintar episodios de la Semana Santa, sobre todo por la fugacidad y movimiento de aquello que se vive, tan distinto, por tanto, de lo estático del lienzo. Por ello, se justificaba, solo la ha representado de forma tan escasa y en aquellos ambientes propicios que conocía a la perfección³¹.

En las páginas siguientes hablaba de su propia vivencia de la Semana Santa. Nació en la calle Duque Cornejo, por lo que estaba muy cerca de San Julián y de la Virgen de la Hiniesta. Asistía cada año a la salida y entrada de la Hermandad de la Macarena, desde la casa de un amigo que vivía frente a San Gil. Nunca se había perdido ninguna Semana Santa, salvo la de 1930 en que se encontraba en Estados Unidos. Dice que ha experimentado y estudiado algunas escenas con objeto de llevarlas alguna vez al lienzo, pero que después no se había visto capaz. Sobre la fotografía en color cree que “ha hecho prodigios últimamente pero sus imágenes son estáticas, frías y sometidas a una igualdad de color que las uniforma, si bien admito que hay fotografías muy bien compuestas cuando se sabe elegir el momento preciso”. Él mismo ha usado en contadas ocasiones fotografías en blanco y negro para retener el movimiento y la proporción. Sin embargo, cada año

²⁹ Vid. GROSSO, Alfonso: “La Semana Santa...”, op. cit.

³⁰ Ibidem, p. 57.

³¹ Ibid., p. 58. Repasa también aquí los artistas que han abordado la representación de la Semana Santa: primero los extranjeros Doré, Lewis y Robert, después hubo que esperar bastante para que esta admiración se llevara al lienzo de los sevillanos. Destaca a Cabral Bejarano y a García Ramos, su inolvidable maestro, e incluso a Bacarisas.

es más pesimista, ya que Sevilla estaba, para él, perdiendo su fisonomía, el contexto en el que se mueven los pasos, la tónica que los envolvía. Él iba siempre a los mismos lugares para vivir la Semana Santa, todos muy populosos, propicios para ser pintados: las collaciones de San Bernardo, San Román, Triana, San Julián y la Macarena. Esos eran los más adecuados para reflejar con levedad algo de esas escenas encantadoras, pero también los más difíciles de plasmar, ya que tenía que captar no solo la luz del cielo en las fachadas, sino la luz y el color del momento. Cuando captaba estos asuntos con borrones, volvía después de Semana Santa para determinar bien los fondos, que eran para él tan importantes. A ese propósito, contaba una anécdota curiosísima: no hacía más de quince años la plaza del Duque de la Victoria era una plaza sevillana, mientras que posteriormente –tras el derribo de importantes edificios–, se había convertido en un “pedazo feo de una feria de muestras”. En ese lugar, durante la Madrugada, se congregaba mucho público y se convertía en el corazón de la Semana Santa. De hecho, “la plaza era un constante espectáculo de demencia, el llanto, los gritos y la risa se alternaban con los silencios para escuchar el duelo de las saetas. El público se encontraba en esos momentos sometido a un embrujo que nadie podía explicar. El contexto eran tres palacios sevillanos y dos restaurantes desde los que se cantaban las saetas. ¿Qué queda de todo aquello?”, se pregunta el pintor³².

Esa misma sensación de pérdida la tiene ya con respecto a los lugares de su memoria. San Julián ya no existía como tal. Él conocía la plaza de los Domingos de Ramos de la salida de la Hiniesta, con todo su “sabor pueblerino y armonía de estampa japonesa”. A pesar de ello, en el momento en que habla Grosso, “era un erial”. San Bernardo ya estaba lleno de decadencia. De Triana salvaba el Cachorro por el Puente, además de las calles Castilla y Pureza, cuyos fondos eran deliciosos para el desfile de las procesiones. San Bartolomé seguía conservando su pureza y ambiente. Santa Cruz estaba llena de misterios y encantos. Y, por encima de lo demás, estaba el sevillanismo de San Juan de la Palma³³. Por supuesto, le agradaba sobremanera la nueva ubicación de la Hermandad de la Mortaja en el ex convento de la Paz, para él, quizá, uno de los enclaves más impresionantes y de los más originales de la Semana Santa. Las dos cofradías, a su juicio, más populares de Sevilla eran la de San Román y la Macarena. De la primera destaca su maravillosa entrada con la plaza de la parroquia

³² Ibid., pp. 59 y 60.

³³ Ibid., pp. 61 y 62.

llena. Y con la segunda se detiene más para admitir que es la que más se ofrece para ser pintada por el elevado número de horas que permanece en la calle, mayoritariamente durante el día. El pueblo suele enfervorizarse y esto es digno de pintarse, también es especialmente llamativo el paso por las Hermanitas de la Cruz. Le encanta el sabor hispalense de la calle Amargura, Parras, y el atravesar la Resolana “para recorrer algunas calles olvidadas que tienen el aroma de lo que está algo oculto, alejado del bullicio del progreso y que conservan su arquitectura y color”. No se perdió este espectáculo ningún año y lo califica de “verdadero nervio de la Semana Santa”, con la Virgen andando despacito y viendo al pueblo a través de ventanitas y balcones, muy cerca, y estableciendo el diálogo que no necesita palabras. “El pueblo le habla a la Virgen y le canta por lo bajito. Muchos enfermos dejan el lecho para verla, y la Virgen parece más triste, pero siempre bella como una aparición. El pueblo la espera fuera, pero la Virgen no se va, sino que permanece para presenciar aquellas escenas de un mundo distinto, bellissimo y desconocido en el ambiente cofradiero”³⁴. En el texto, Grosso tiene una ensoñación con la calle Jaira: parece vislumbrar figuras vestidas de blanco, ellas vestidas de moras, ellos con chilabas. Habitan una vivienda con zaguán al fondo, como los que había visto en Tetuán y Xaouen. Esta mezcla del pasado hispanomusulmán de la ciudad con la alegría de la Virgen el Viernes por la mañana le producía éxtasis que siempre eran muy difíciles de llevar al lienzo, aunque lo intentó en varias ocasiones. A pesar de ello nunca quedaba satisfecho, porque sentía que no podía detener esos instantes que veía como en sueños. La frustración de no poder recrearlo le impedía avanzar en ese aspecto. En cualquier caso, acababa lamentándose, no podía repetir esa vivencia porque muchas de las casitas de los callejones de la Macarena estaban apuntaladas, algo que provocó que la Virgen no volviera a pasar por ahí hasta fechas recientes. Allí, como declara, vivió algunos de los mejores momentos de su vida de pintor.

Algún espacio más a tener en cuenta para él era la Catedral durante la Semana Santa: nunca se perdonará no haber pintado alguno de estos momentos como ya hizo Bacarisas, aunque también reconocía que al no estar ya montado el Monumento en el interior tenía menos solemnidad³⁵.

Para cerrar su intervención, Grosso admitía desconocer muchos momentos, “porque es imposible estar en todos los sitios al mismo tiempo”.

³⁴ Ibid., p. 62.

³⁵ Ibid., pp. 63 y 64.

Reconoce que la iluminación eléctrica hacía falta en Sevilla, pero que estropeaba muchos de los momentos de la Semana Santa, razón por la que en determinados instantes y lugares desde hace un par de décadas se apagan tras la solicitud a las autoridades. “Como os digo, me temo que el exceso de luz y su color, tan amarillo, anule mucho el efecto lumínico de los pasos, sobre todo los de las Vírgenes bajo palio. Si así fuera, habría que poner remedio a ello, en defensa de nuestra incomparable Semana Santa”³⁶. Conocido su pensamiento sobre la Semana Mayor de la ciudad, pasaré ahora al análisis de su pintura sobre este asunto.

PINTURA DE SEMANA SANTA

Trampantojos a lo divino

En acertada expresión de Pérez Sánchez, los trampantojos a lo divino son aquellas representaciones de imágenes religiosas encuadradas en su ámbito de culto y acompañadas por sus atributos característicos³⁷. Grosso realizó diferentes cuadros de esta forma, entre los que destacan los que presentó a la exposición de Bellas Artes de Sevilla en 1922 bajo el título de *El altar*; y el de *La Virgen de la Esperanza*, presentado al mismo certamen, pero en su edición de 1924. Sin embargo, uno de los más conseguidos es *El Calvario* (fig. 2), un lienzo vendido en Nueva York en 1926. El asunto representado no es otro que la oración que dirige una mujer enlutada y de rodillas a las imágenes de la Hermandad del Calvario en la capilla que hoy ocupa la Virgen de la Antigua y Siete Dolores de la parroquia de Santa María Magdalena. Seis candeleros iluminan los objetos de devoción. Tan solo dos jarras con flores completan el altar, situadas estas, a ambos lados de la mesa con mantel. Algunos marcos se reparten entre los candeleros y las jarras. Los atuendos de la Virgen y San Juan parecen sencillos, sin bordar. Concretamente, la Virgen de la Presentación aparece ataviada como era propio en el primer tercio del siglo XX: con tocado suelto y de color crudo y sosteniendo un pañuelo de grandes dimensiones desde una de las puntas. Está coronada con diadema y tiene un puñal en el pecho. El conjunto permanece en penumbra, la luz es muy baja y desigual, por lo que casi no se identifican las esculturas de santos que se disponen junto

³⁶ Ibid., p. 65. Anteriormente había alertado sobre esto: “Es muy importante iluminar los edificios por la noche y tener una iluminación en concordancia con cada barrio”. Cfr. GROSSO, Alfonso: “Color de Sevilla...”, op. cit., p. 156.

³⁷ Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Trampantojos a lo divino”. *Lecturas de Historia del Arte*, III, 1992, pp. 139-155.

a las columnas torsas. Justo en el límite de la capilla, que marca la reja de la misma, sobre los escalones, se arrodilla la figura femenina, vestida de negro con mantón, que extiende sus brazos en actitud implorante. Independientemente de cómo la luz –que parece provenir del crucero sur de la parroquia–, demarca sombras junto a la orante y la silla de madera que aparece solo en su mitad en el extremo derecho de la composición, son sus manos las que aportan mayor punto de iluminación: blancas sobre el opaco frente del altar, crispadas hasta contrastar con la quietud y silencio que se respira en todo el lienzo. Son las manos el elemento más discursivo del cuadro: cuando las imágenes, en la serenidad de su capilla medio a oscuras parecen callar, y la orante dispuesta de espaldas no muestra los gestos de su rostro, estas manos, con su disposición y factura, indican que más que oración, aquí se hace un ruego exigente, dolorido y hasta dramático, quizá por una pérdida próxima en el tiempo y la confianza.

De parecida disposición tendría que ser el de la *Virgen del Amparo para las Escuelas de la Virgen María*, presentado en la exposición de Oslo y Göttemburg en 1935³⁸ y el *Monumento a la Virgen del Valle* de la exposición de Bilbao de 1943.

En torno a 1945 Alfonso Grosso pintó el *Cristo Yacente* de la Hermandad de El Santo Entierro (fig. 3)³⁹. Se trata de un lienzo que es propiedad de la citada corporación penitencial y que tiene 70 centímetros de alto y 125 de anchura. Es, de nuevo, un retrato a lo divino, ya que se representa a la imagen con los instrumentos de culto, en este caso entre cuatro candeleros encendidos y con la ofrenda floral de lirios morados. Con largas pinceladas, Grosso muestra el interior de la iglesia de San Gregorio, diáfana y a media luz. La encarnadura de la imagen de Juan de Mesa parece nacarada en la pintura. Por las diferencias que presenta esta obra con respecto a otras de Grosso –no es su estilo mostrar las imágenes en primer plano para que sean objeto de devoción, sino encuadradas en un contexto popular muy determinado–, es posible que esta pintura, en vez de para una exposición fuese realizada como encargo particular.

Al año siguiente, en 1946, Grosso vendió en la Sala Gaspar de Barcelona un lienzo con el título de *La Virgen de la Macarena*, y aunque responde a criterios distintos, creo que podría incluirse aquí el cartel que realizó en

³⁸ Referencia en el *ABC de Sevilla*, 28 de marzo de 1935, p. 9.

³⁹ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “Cristo Yacente”. En: *Catálogo de la exposición X Aniversario del Círculo de Pasión*, celebrada en el Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla del 5 al 21 de febrero de 2016. Sevilla: Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla, 2016, p. 92.

1964 con motivo de la coronación canónica de la Virgen de San Gil (fig. 4)⁴⁰. En esta obra –de 89 centímetros de alto y 65 de ancho–, el pintor, como ocurría en el caso de *Cristo Yacente*, deja atrás sus característicos encuadres y la implicación popular, y sitúa a la Virgen de la Esperanza en primer plano, mirando al espectador, sin coronar, con toca y con su característico manto de la red de Rodríguez Ojeda de 1900. Sostiene sobre sus manos la corona de oro y se recorta sobre un cielo estrellado. Esta disposición de la imagen y el uso que hace de su símbolo de realeza hace referencia a que esta no se trata de una coronación como la que diez años antes había protagonizado la Virgen de la Amargura –a la que Cayetano González le realizó un nueva y riquísima presea–, sino que significa el reconocimiento oficial de la Iglesia del acto de coronación que tuvo lugar en 1913 por iniciativa popular y en la que se estrenó la presea que sostiene la imagen entre sus manos.

Posiblemente afectado por las intensas emociones de la coronación canónica, Grosso decidió incluir el rostro de la Virgen de la Esperanza en el enorme lienzo de 1965 titulado la *Proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción* que realizó para la Catedral de Sevilla. Aunque posteriormente ahondaré en las circunstancias que rodearon la creación de esta obra, simplemente apuntaré aquí que Grosso lo pintó en una sala del palacio de la Dueñas y tuvo que contar con colaboradores como Rafael Rodríguez y José Espinosa, debido a su enorme tamaño. Previo a la hechura del cuadro, Grosso realizó un boceto de 182 centímetros de largo y 154 de ancho (fig. 5), hoy en poder de la Hermandad de la Macarena, en el que puede apreciarse, quizá con mejor resolución, el paisaje urbano en lontananza y el bello rostro de la Virgen de la Esperanza como Inmaculada de Sevilla⁴¹.

Antes de la procesión

Para reflejar esos momentos previos a la conformación de la procesión, Grosso llevó a la exposición nacional de Bellas Artes de 1917 el lienzo titulado *Antes de la procesión*. Propiedad de Carmen Grosso, mide 207 centímetros de alto y 203 de anchura. Podría tratarse de un retrato colectivo, ya que la mayor parte de los personajes representados posa ante

⁴⁰ Vid. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Retablos, esculturas y pinturas”. En: AAVV: *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su coronación canónica*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1989, p. 283.

⁴¹ Ibidem.

el pintor. Más bien parece que lo que se está preparando en el interior de esta iglesia –de la que vemos al fondo un retablo–, es una romería más que una procesión. Esto lo indica que sea un fraile el que coordine la ofrenda floral que tienen preparadas las niñas vestidas de primera comunión que se acercan al altar del santo –ya adornado de flores–, que va a sacarse en procesión. A estas alturas el impresionismo de Grosso es muy parco, más bien es de las pinturas que se acercan más al costumbrismo tardío de su maestro García Ramos, incluso a composiciones de pintores coetáneos como Rico Cejudo.

Ejecutado para la exposición nacional de Bellas Artes de 1920 realizó Grosso una de sus mejores obras: *El monaguillo* (fig. 6). Fue premiado con la 3ª medalla de la citada exposición y posteriormente fue adquirido por el Estado. Hoy se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Mide 125 centímetros de alto y 90 de ancho. Supone uno de los mayores logros en la producción del pintor. Posiblemente respondiendo a los parámetros estéticos del “monaguillismo”⁴² que definiera Gaya Nuño, Grosso traza unas líneas maestras: sobre una pared clara y sobre suelo de losetas posa un niño vestido de acólito con zapatos negros, alba blanca de encaje en los bajos, puñetas y cuello y dalmática de damasco con flores de distintos colores y cenefas doradas. La figura del protagonista ocupa casi todo el espacio y mira al espectador con la reseñada “sonrisa-elixir” de Grosso, a la vez que entrelaza las manos. Resulta aquí que con la piel del infante hace juego la tonalidad de algunas de las flores que adornan la prenda paralitúrgica. Podría pensarse que el joven asistente del altar se está preparando en los momentos previos a una procesión, satisfecho e ilusionado con lo que hace.

Llegaron a ser muy conocidos en su momento las pinturas *Vistiendo al nazareno* que presentó a la exposición en el Salón Duclaux de Bilbao en 1940 y *El nazarenito gitano* de la exposición de Bellas Artes del Ateneo de 1941.

El discurrir por las calles

Ya con los pasos en la calle Grosso pinta la *Salida de la cofradía del Silencio* (sic) (fig. 7). Fue realizado por Grosso con objeto de exhibirlo en la exposición provincial de Sevilla de 1920. Sus dimensiones son 87 centímetros de alto por 68 de ancho. Hoy se conserva en una colección

⁴² GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XIX*. En: *Ars Hispaniae*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1966, tomo XIX, p. 379.

particular sevillana. Al inicio de la Madrugada se abren las puertas de la Real Iglesia de San Antonio Abad y comienza su discurrir la Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. El público espera en la entonces titulada calle Riego, solamente iluminada por los faroles que penden a ambos lados del vano y que formaban parte del antiguo paso de Jesús Nazareno. El interior del templo –al contrario de lo que sucede en la actualidad–, está iluminado y sobre el fondo se recorta de forma muy difuminada la propia imagen titular. El público, formando una multitud prieta y oscura, contempla la salida de la cofradía y sobre las cabezas se adivinan en marcha los altos capirotos negros de los primitivos nazarenos de Sevilla. No hay ciriales delante del paso, pero precediéndolo unos metros se adivina el estandarte de la corporación. Un pequeño grupo de mujeres se acomoda en el balcón más cercano para apreciar la salida del paso y el contraste entre su indumentaria parda y la fachada blanca se resalta con el alargamiento de las sombras que producen las luces que se elevan desde la calle, y que no son otras que las de los cirios de los hermanos, aun sin elevarse hasta que el paso de palio no haga su salida. El juego de luces está unido, como siempre en Grosso, al de los colores. Por ello el cuadro puede dividirse en dos zonas: una cálida –que ocupa la mitad inferior–, y que mezcla la luz de los cirios y de los faroles de la pared con la cal de las fachadas hasta conseguir un tono rosáceo; y una fría –en la mitad superior–, que tiñe de azul la espadaña, bóveda y azotea de los edificios representados hasta hacerse intensa noche en el firmamento estrellado.

También en 1920 presentó a la exposición nacional la *Salida de la cofradía de San Jacinto*. Para la anteriormente citada exposición de Nueva York del año 1926 expuso *Santa Inés*, un lienzo fotografiado por González-Nandín que medía 80 centímetros de alto por 65 de ancho⁴³. Seguramente lo vendería en la ciudad norteamericana, porque no figura en exposiciones posteriores. Se trata de una pintura curiosa en la que se aprecia el patio del convento de Santa Inés y cómo unos nazarenos de ruán se acercan a la

⁴³ En enero de 1926 expuso las obras que iba a vender en Nueva York y en ese momento fueron fotografiadas. Partió rumbo a La Habana, donde visitó el Círculo Andaluz. Después llegó a Florida exponiendo en uno de los hoteles de Miami y en el mes de marzo a Nueva York, alojándose en casa de Mrs. Iglehart. Llegó cuando se inauguró la sala Sorolla en la Hispanic Society. Entre marzo y abril de 1926, Grosso expuso dentro de la exposición Carnegie International Exhibition en las salas Grand Central Art Galleries. Unos días más tarde volvía a exponer en las Enrich Galleries. Llevó 35 cuadros y vendió 20; las preferencias de los norteamericanos fueron los gitanos. En julio de 1926 volvió a Sevilla y el Ateneo le dedicó un homenaje por haber representado a la ciudad en Estados Unidos, en el que participaron varias autoridades y corporaciones como el Gobernador, el Ayuntamiento o la Hermandad de San Juan de la Palma. Vid. VILLAR ANGULO, Luis: *Vida y obra...*, op. cit., pp. 37-39.

puerta de la iglesia. Primero unos monaguillos con cirial e incienso, luego un nazareno llevando el estandarte de la corporación. Al fondo la cruz de guía avanza hacia el interior del compás. De nuevo Grosso contrasta los contrarios: la cal blanca conventual y lo oscuro de las túnicas de ruán.

La procesión de Santa Cruz, fue vendido en Nueva York al igual que el anterior. Conocido hoy por la fotografía de Nandín, esta nos permite conocer cómo Grosso se sitúa aquí de espectador, pero alejado y elevado con respecto al espacio ocupado por el pueblo; de hecho, se percibe un importante hueco en primer plano para facilitar la visión del cortejo y del paso a lo lejos. La acción tiene lugar en la plaza de las Teresas en la noche estrellada del Martes Santo. El cortejo de la Hermandad de Santa Cruz hacía estación en la iglesia de este convento. Primero lo hace una bandera y luego la cruz parroquial. Este ingreso solo es contemplado por un grupo de mujeres a la derecha, junto al templo, y por otras figuras que se asoman por el balcón frontero. Mientras el cortejo aparece en penumbra, el espacio de la plaza a la que está llegando el paso está profusamente iluminado, como si hubiera varios focos. Este contraste lumínico no está tan conseguido como en otras ocasiones en la pintura de Grosso. El paso del Cristo de las Misericordias se percibe con sus característicos faroles y con la Virgen de la Antigua a los pies del madero. El Cristo porta la aureola que llevaba a principios de siglo, y su entrada en la amplia plaza desde la estrecha calleja se adivina lenta y minuciosa por el peligro de rozar los extremos de la cruz con la cal de los edificios.

Posiblemente uno de los mejores cuadros de toda la producción de Grosso sea la *Cruz de guía de la Hermandad de Santa Cruz en la calle Guzmán el Bueno* (fig. 8). Fue realizado por Grosso en 1935, tiene 103 centímetros de alto y 69 de ancho y hoy forma parte de una colección particular sevillana. Es un cuadro de enorme acierto que ha sido muchas veces reproducido y copiado. Una vez más, Grosso no retrata la imagen de devoción de forma directa, sino que hace algo más complejo: muestra al espectador solo el principio de lo que ha de venir. En la estrecha calle de Guzmán el Bueno, que arranca como una flecha del propio dintel de la parroquia de Santa Cruz, avanza la cruz de guía de la hermandad del Martes Santo en el recorrido que efectuaba en la primera mitad del siglo XX. La composición es una perfecta muestra de simetría y clasicismo. Por una parte la estructura dividida en dos mitades: una a la izquierda y otra a la derecha. El nazareno que porta la cruz de guía, la propia insignia inaugural y la fachada y espadaña de la parroquia forman la línea divisoria. A ambos

lados se distribuyen los personajes, una vez más, en unión de contrarios. En primer lugar por los colores: los ruanes de las túnicas contrastan con las blancas manos que se sujetan los antifaces y las paredes encaladas. Lo mismo ocurre con el escaso público que permite las dimensiones de la calle. Al fondo de la composición, las líneas de luces que conforman los cirios de cera blanca al cuadril dejan entrever cómo sale el paso del Cristo de las Misericordias y la Virgen de la Antigua a sus pies. Es una de las mejores creaciones de Grosso, una muestra perfecta de un instante captado en el tiempo y que permanece impasible para el deleite del espectador. Otra vez ha buscado el marco de la arquitectura, el encuadre de Sevilla que permite reconocer a la cofradía que pasa no por sus imágenes o sus túnicas, sino por el ámbito urbano que renace con su procesionar.

En 1936 Alfonso Grosso expuso en Buenos Aires pinturas como *La Macarena por la calle Parras* (fig. 9). De 75 centímetros de alto y 55 de ancho, se halla en una colección particular sevillana y tiene características distintas a ese ensimismamiento de Grosso, a su gusto por lo alejado u oculto, según qué casos. Aquí, quizá por tratarse de una escena profundamente popular —el paso de la Virgen de la Esperanza por la calle más propia de su recorrido—, sí ha optado por presentar el palio como centro de la composición y a rodearlo de detalles anecdóticos. En primer lugar el enmarque de Sevilla: casitas bajas en cuyas azoteas pueden apreciarse prendas de ropa tendidas, caños para el agua y tejas de barro. En un pequeño balcón se han abierto las cortinas y una madre y su pequeño contemplan el caminar de la Virgen. En la calle, el barrio se arracima en torno a la imagen y Grosso ha utilizado la disposición de distintas cabecitas para mostrar una gran concurrencia; pero, sin embargo, el detalle que más prueba la bulla es la de la disposición de los nazarenos: los de delante del paso revueltos y los que están en primer plano echándose las manos al antifaz o incluso levantándose para aliviar el agobio y el calor humano que les rodea. A ese propósito sirve también el detalle del cirial que no puede mantenerse recto. El paso de la Virgen se muestra casi completamente de perfil: esto demuestra mejor el movimiento, ya que pueden apreciarse el acompasado de las caídas de palio y el titilar de las flores que rodean a la Virgen, pintadas por Grosso como una mezcla de blancura y pureza. Estaba entre sus pretensiones, como se señaló con anterioridad, captar lo popular como una flor que se abre ante las emociones que prodigan las imágenes sagradas, y en este cuadro lo consigue.

Con motivo de la exposición de Bellas Artes organizada en homenaje a su maestro García Ramos en 1938, Grosso presentó la *Cofradía de San*

Román y el cuadro *Hiniesta* o *Salida de la cofradía de San Julián*, realizado unos años antes. Como se señaló en anteriores páginas, el barrio de San Julián suponía para Grosso un hervidero de devoción popular. Ciertamente esta vivencia que el pintor disfrutó durante su juventud se vio truncada por la destrucción de la parroquia mudéjar en 1932. El paso parece estar saliendo por la puerta lateral de la calle Moravia. En cualquier caso, como es frecuente en la pintura de Grosso, no es la propia salida lo que retrata, no son protagonistas las imágenes como objetos de devoción: es el ambiente lo que impera, y una vez más, la luz y el color. La luz entra a raudales desde el exterior y de manera muy clara llega hasta los nazarenos que sostienen varas y las mujeres de mantilla que contemplan la salida desde el exterior. El color que atrapa más la atención es el encarnado de las flores del calvario y el del azul de los antifaces de los nazarenos. Momentos fugaces como estos son los que más gustan a Grosso.

Para esa misma muestra de 1938 llevó el de *La Macarena en su barrio*, de 80 centímetros de alto por 63 de ancho (fig. 10). Tal y como se hizo notar en su momento, Grosso consideraba que la de la Macarena era la hermandad más adecuada para pintarse por ser una de las que más tiempo permanecía en la calle. En la amanecida, pasaba por los pequeños callejones. La forma de estas pequeñas vías y lo agolpado del público en las esquinas y balcones, hacía que el palio discurriese de forma muy lenta y cariñosa para con las personas que imploraban a la sagrada imagen, como acercándose a sus propias casas y balcones. Grosso intenta plasmar todas esas sensaciones con el palio en movimiento –las caídas en paralelo con el caminar de la Virgen–, las luces encendidas que titilan, las flores que trepan para estar más cerca de la imagen, el público que se quita sus sombreros y los nazarenos –uno llevando la bandera blanca–, que agobiados por el calor se levantan y arrugan sus antifaces sobre la frente. Aunque aquí tiene más protagonismo la imagen que en otros cuadros, aparece detrás de estos nazarenos que se arremolinan y andan a empujones. El sol está muy alto. Las casas de la izquierda proyectan sus sombras sobre los balcones y azoteas de las de la derecha, en la que se aprecia un llamativo parasol rojo que también proyecta su propia sombra.

Además de todo lo anterior, Grosso realizó por los mismos años *Una cofradía de madrugada*.

La recogida

Tras las procesiones llega el momento de la representación de las imágenes cansadas en el interior de sus lienzos. A ese propósito sirve *Jueves Santo*

en *San Juan de la Palma* (fig. 11), de 35 centímetros de alto por 25 de ancho, hoy en una colección particular. Sobre él, Grosso comentó en una conferencia: “Lo realicé en el interior del templo, un Jueves Santo sevillano, que también pasó a la historia debido a un cambio litúrgico que nos desorganizó el maravilloso desfile de las sevillanas tocadas con mantilla para visitar los Sagrarios”⁴⁴. Se refiere el autor al Jueves Santo 29 de marzo de 1956, primera Semana Santa en que la reforma litúrgica de Pío XII hizo que se retrasara en media jornada la celebración de los oficios o Triduo Sacro. Así dejaron de desarrollarse por la mañana para pasar a hacerlo por la tarde –tal y como los conocemos en la actualidad–, hasta el punto que se inauguró una nueva jornada de la Semana Mayor: el Sábado Santo. Grosso se refiere al numeroso transitar de las mantillas al medio día, al término de las ceremonias religiosas, entre una y otra iglesia para visitar los sagrarios. Al tener lugar esta práctica, desde entonces, por la tarde, coincide el efecto de esta bonita tradición sevillana con los propios desfiles procesionales de las hermandades del Jueves Santo, algo que, a su juicio, resta importancia al hecho de utilizar la vestimenta de luto, y ¿por qué no decirlo?, aminora la comodidad del uso de la misma. En el lienzo se aprecian, en el primer plano de la derecha, dos mantillas que mientras recorren al agua bendita en una pila adosada a uno de los pilares de la iglesia, miran con gracia al espectador. Junto al paso de palio de Nuestra Señora de la Amargura, aparecen otras dos mantillas con una figura de menor tamaño y tocada: todas buscan el perfil de la conversación de la Virgen y de San Juan Evangelista. Repárese en que el paso aparece depositado a los pies de la iglesia y mirando hacia el presbiterio, tal y como está colocado con anterioridad a la salida procesional del Domingo de Ramos. Aun no presidía la Virgen el templo desde el retablo mayor, por lo que sigue dispuesta en ese ámbito mucho más discreto. Sobre esta obra realizó otra versión con mínimas diferencias. Además de este tiene otro apunte sobre la cofradía, que no llegó a llevar al lienzo, desfilando por la calle Feria al anochecer⁴⁵.

En el capítulo de proyectos nunca llevados a cabo habría que apuntar que la Hermandad de la Macarena contactó con Grosso para ocuparse de la decoración pictórica de la basílica de la Esperanza. El pintor llegó a visitar el templo en 1965 y realizó unos dibujos preparatorios, pero el proyecto no llegó a fructificar⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. GROSSO, Alfonso: “La Semana Santa...”, op. cit., p. 63.

⁴⁵ Dos álbumes de dibujos preparatorios de Grosso salieron al mercado artístico en abril de 2017 y algunos incluían bocetos con temas cofradieros.

⁴⁶ Vid. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Retablos, esculturas y pinturas...”, op. cit., p. 257.

COMETIDO

Como he señalado con anterioridad, la relación de Grosso con la Semana Santa sevillana no se redujo al puro ámbito pictórico y vivencial, sino que realizó importantes aportaciones en relación con la gestión y mejora de determinados aspectos de la función como fiesta. A buen seguro, su cometido al respecto fue mucho más amplio desde la discreción de la asesoría y la autoridad, pero señalaré a continuación los ejemplos más destacados⁴⁷.

Primeramente la sustitución que promovió del retablo neoclásico que se situaba en la cabecera de la nave de Jesús Nazareno en la iglesia de San Antonio Abad, sede de la Hermandad de El Silencio. Fue depuesto por un retablo neobarroco diseñado por Grosso en 1948 y realizado por Luis Jiménez Espinosa. Tuvo como particular interés el reaprovechar las bambalinas plateadas del antiguo paso de la Virgen, obra de Enrique Solís y Palomino de 1871, algunos años más tarde de que estas dejaran de utilizarse para el palio de la Archicofradía⁴⁸.

También para suplantar un retablo neoclásico –en esta ocasión el de la cabecera de la iglesia de San Juan de la Palma–, intervino Grosso en 1959, con motivo del cierre de la iglesia por obras. El hermano mayor de La Amargura, alentado por el pintor –y contando con el amparo de Sebastián y Bandarán–, manifestó al cardenal Bueno Monreal la necesidad de buscar un retablo apropiado “ya que el existente no reúne las condiciones para ello, aparte de su poco valor artístico como estético”⁴⁹. Obtenidos los pertinentes permisos se acordó ese mismo año la adquisición del retablo dieciochesco de la iglesia de San Felipe de Carmona, cerrada al culto por entonces.

No para sustituir un retablo, sino para reformarlo, formó parte Grosso de una comisión artística en la Hermandad de Pasión –integrada también por el catedrático Hernández Díaz y el camarero perpetuo de la imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, Sebastián y Bandarán–, en junio de

⁴⁷ Ejemplos de otras intervenciones en asesorías y comisiones se encuentra en la que formó parte con motivo de la restauración de la Esperanza Macarena entre 1977-1978, cfr. ARQUILLO TORRES, Francisco: “Breve historia sobre la restauración de las imágenes titulares de la Hermandad”. En: AAVV: *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su coronación canónica*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1989, p. 226.

⁴⁸ HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Los altares de culto: el retablo en las cofradías de Sevilla”. En: AAVV: *El poder de las imágenes*. Sevilla: Diario de Sevilla, 2000, p. 151.

⁴⁹ ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: “Los retablos de Juan de Astorga”. *Laboratorio de Arte*, nº 17, 2004, p. 293.

1957. Se trataba del altar de plata en el que recibían culto estas imágenes, y para el que era necesario un aditamento que elevase unos treintaicinco o cuarenta centímetros el frontal con respecto al banco. Con ello se conseguiría adaptar a la perfección a las imágenes, pues en ese momento –sobre todo la portentosa talla del Nazareno–, parecía oprimida. Las imágenes de la Virgen y de San Juan Evangelista serían colocadas en unas credencias laterales con posterioridad a esta reforma. Sirva este ejemplo como referencia para conocer esta labor de Grosso con la Hermandad de Pasión, a la que sirvió en comisiones y asesorías durante más de veinte años gracias a su amistad con Sebastián y Bandarán⁵⁰.

Es posible que el más importante y trascendental cometido que realizó Grosso para las cofradías y la Iglesia de Sevilla fuera despejar el proceso de creación del cuadro del dogma de la Inmaculada que hoy se conserva en la Catedral de Sevilla, estrenado en 1966, pero de larga gestación. A principios del siglo XX, Marcelo Spínola encargó el proyecto de cuadro a García Ramos, posteriormente a Mattoni –su boceto está en el despacho del palacio arzobispal–, y Andrés Parladé, pero no se llevó a cabo hasta Grosso. En 1941, Luca de Tena, alcalde de Sevilla, consultó a la Academia y fue entonces cuando se designó a Grosso. Para 1954 –centenario del dogma–, Segura quería retomarlo, pero no hubo forma debido a su enfermedad. Finalmente fue Bueno Monreal el que animó a Grosso a seguir con el cuadro y para ello consiguió un generoso donativo del Cabildo de la Catedral. Ninguna de estas gestiones hubiese fructificado sin la ayuda de Sebastián y Bandarán y Hernández Díaz, alcalde en ese momento. Se necesitó mucho tiempo para reunir el dinero y las corporaciones que concurrieron fueron el Cabildo Catedral, el Ayuntamiento, la Diputación, La Macarena, El Silencio, el Círculo de Labradores, las Esclavas concepcionistas de Sevilla y un donante anónimo. Comenzó en 1965 y lo concluyó al año siguiente. Su única hija, María del Carmen, nacida en 1942, fue retratada como el ángel que sostiene el libro en el cuadro⁵¹. Sobre ese asunto, Grosso realizó importantes declaraciones al diario ABC de Sevilla. En ellas, calificaba de dura la tarea que había realizado, y que no la podría olvidar fácilmente. Era su regalo para Sevilla⁵².

⁵⁰ Cfr. “Boceto para la modificación del altar de plata de NPJ de la Pasión -1957- (280)”. Publicado en <http://archicofradiadepasionarchivofrancisco.navarro.wordpress.com/page/29/> [publicado el 25 de febrero de 2015, consultado el 10 de junio de 2017].

⁵¹ VILLAR ANGULO, Luis: *Vida y obra...*, op. cit., p. 52.

⁵² *ABC de Sevilla*, 28 de mayo de 1966, p. 29.

Por esos mismos años en que la alcaldía de Sevilla descansaba sobre Hernández Díaz, Grosso promovió la eliminación de las representaciones alegóricas que figuraban en el Santo Entierro. Desde el primer tercio del siglo XVIII se incluyeron las sibilas dentro del cortejo alegórico de la procesión del Santo Entierro. Significan la contribución del mundo pagano al anuncio de la llegada del Mesías. En origen no estaba establecido el número de sibilas personificadas, como tampoco sus características de atuendo, pero en el último tercio de la centuria decimonónica el artista Antonio del Canto Torralvo realizó estos dibujos para que sirvieran de modelo a la hora de confeccionar los ropajes de las mismas –seguramente a cargo de su esposa la bordadora Teresa del Castillo–, cada uno característico de la región que las nombraba: Pérsica, Líbica, Eritrea, Cumana, Sámica, Tiburtina, Elespóntica, Frigia y Cumea. Con esta tipología estuvieron procesionando hasta la reorganización del cortejo en 1948, año en que Antonio Cobos Soto hizo otros bocetos, quizá más acordes con la realidad histórica. Tras algunos años de polémica, en 1965 se suprimieron las sibilas de la comitiva procesional aduciendo razones de decoro⁵³.

Basten estos ejemplos para conocer el alcance y vigencia de sus pareceres en materia artística para las hermandades y cofradías de Sevilla.

CONSIDERACIONES FINALES

Es cierto que la representación de la Semana Santa, de sus imágenes y cofradías, no fue la ocupación artística principal de Alfonso Grosso. De sus más de mil trescientos cuadros, tan solo dedicó a este asunto una veintena de obras. Sin embargo, algunas de ellas alcanzaron una enorme trascendencia a la hora de conformar la imagen colectiva que el público sevillano percibe de estas cofradías al relacionarlas, por ejemplo, con un momento y espacio concreto de su recorrido procesional. Quizá con esto Grosso consiguió su más alto objetivo: empeñado en preservar una imagen codificada de Sevilla y próxima a desaparecer, plasmó sobre todo aquellos momentos de mayor implicación popular en su pintura para que, pasadas varias décadas, se siga asistiendo a la salida de El Silencio o al paso de la Macarena por la calle Parras con los ojos de ánimo e inocencia con que Grosso las veía, incluso haciendo posible algo muy importante: soslayar la cercanía

⁵³ MESTRE NAVAS, Pablo Alberto: *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: del Colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*. Sevilla: Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro, 2010, pp. 312 y 313.

de elementos que, como el propio Grosso denunciaba en sus conferencias y disertaciones, no eran propios de la fiesta y la minusvaloraban, como algunas edificaciones o estructuras urbanas. Así, construcciones que él no llegó a conocer como el Metropól Parasol de la plaza de la Encarnación o el puente del Alamillo, desaparecen de la visión del cofrade completamente en el momento del tránsito procesional, o como mínimo, reducen los efectos supuestamente negativos de su presencia. Esto que es un mero juego mental tiene mucho de la concepción pictorialista de Grosso y ha encontrado enorme reflejo (¡aún hoy!), en los carteles de la Semana Santa o de las fotografías de los cientos de aficionados que buscan la imagen escogida, o incluso en las glosas literarias que se hacen del tiempo que cada año sorprende a los propios del lugar con su llegada.

Además de como pintor, Grosso se ocupó además de las necesidades estéticas de la Semana Santa como asesor considerado de varias hermandades como El Silencio, La Amargura, Pasión o la Macarena, por citar aquellas en las que estuvo más involucrado. Impuso, respaldado o acompañado por los más conspicuos elementos dinamizadores del pensamiento de su época –Hernández Díaz y Sebastián y Bandarán–, el gusto neobarroco en las acciones de conservación o sustitución del patrimonio de las que hubo de ocuparse.

La posición que ocupó la mantuvo en sus lienzos hasta acabar en un callejón sin salida, en el que se quedó para no volver y desdecirse ante la Sevilla oficial⁵⁴. Se consideró el último de la escuela sevillana de pintura, y antes Hernández Díaz y posteriormente Valdivieso lo incluyeron y sostuvieron en estudios y exposiciones. Hoy es necesario reivindicarlo y seguir estudiándolo.

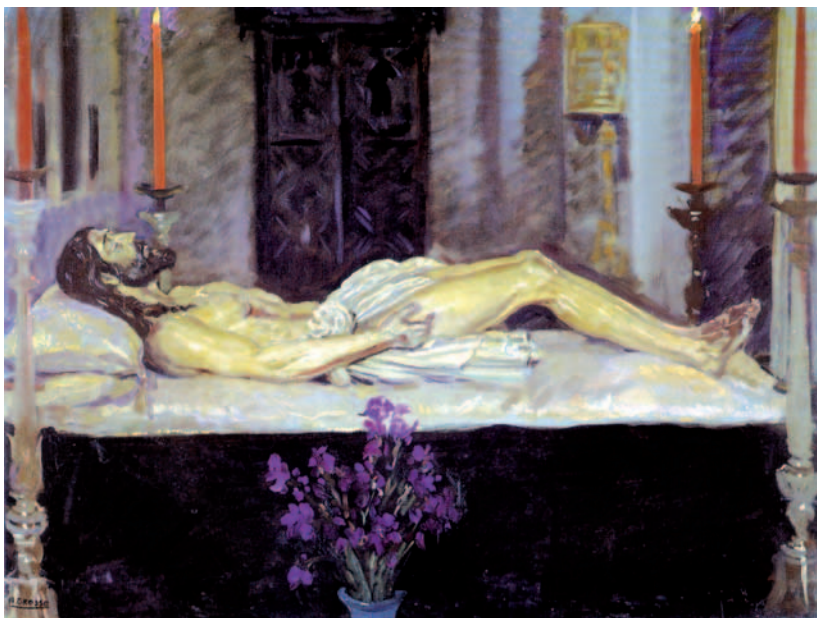
⁵⁴ “Quiere patentizar una realidad sevillana que está próxima a desaparecer. Le alivia, así, del progreso al que la ciudad está abocada”, cfr. HURTADO MARJALIZO, María Eugenia: “Grosso, la última...”, op. cit., p. 25.



1. Sevilla. Colección Carmen Grosso. Alfonso Grosso. Paisaje romántico, c. 1915.



2. ¿Nueva York? Alfonso Grosso. El Calvario. 1926.



3. Sevilla. Hermandad del Santo Entierro. Alfonso Grosso. *Cristo Yacente*. c. 1945.



4. Sevilla. Hermandad de la Macarena. Alfonso Grosso. *Cartel de la coronación canónica de la Virgen de la Esperanza Macarena*. 1964.



5. Sevilla. Hermandad de la Macarena. Alfonso Grosso. *Proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción* (boceto). 1965.



6. Sevilla. Museo de Bellas Artes. Alfonso Grosso. *El monaguillo*. 1920.



7. Sevilla. Colección particular. Alfonso Grosso. *Salida de la cofradía del Silencio*. 1920.



8. Sevilla. Colección particular. Alfonso Grosso. *Cruz de guía de la Hermandad de Santa Cruz en la calle Guzmán el Bueno*. 1935.



9. Sevilla. Colección particular. Alfonso Grosso. *La Macarena por la calle Parras*. 1936.



10. Sevilla. Colección particular. Alfonso Grosso. *La Macarena en su barrio*. 1938.



11. Sevilla. Colección particular. Alfonso Grosso. *Jueves Santo en San Juan de la Palma*. 1956.

LAS HERMANDAD DE JESÚS NAZARENO DE OSUNA A TRAVÉS DE SU ARCHIVO CONTEMPORÁNEO (1866-1933)

Carlos Fernández Aguilar

En la XVI edición de este simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia, celebrada en 2015, se inició una vía de investigación en torno a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Osuna que se centraba en su patrimonio artístico durante el último tercio del siglo XIX¹. Esto se hizo mediante el estudio de una serie documental conservada en el archivo de la Colegiata y supuso una novedad, debido a la inexistencia de estudios histórico-artísticos sobre hermandades de la Semana Santa ursonense en la Edad Contemporánea.

A raíz de ese estudio y debido a la existencia de un volumen documental mayor en el archivo de la hermandad², es mi intención retomar y ampliar la vía de investigación, aumentando el ámbito de estudio más allá del patrimonio artístico a asuntos referentes a la vida de la corporación, tales como los cultos, la estación de penitencia y el cortejo procesional, o los fines asistenciales. El análisis de los mismos permitirá además conocer algunas características antropológicas de las cofradías de la villa ducal y su peculiar manera de vivir la Semana Santa.

1. La Capilla de Jesús Nazareno y su configuración actual

Desde su donación en 1652 a la hermandad tras la solicitud recibida por los frailes mínimos (congregación que ocupaba el convento de la Victoria) y emitida por los hermanos para “que se les de citio para hacer y labrar una capilla de la Advocación de Jesús de Nazareno”³, este espacio ha sido objeto de numerosos cambios, provocados en parte por la dotación

¹ MORÓN CARMONA, Antonio: “La renovación estética de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna en el último tercio del siglo XIX”. En: RODA PEÑA, José (coord.). *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2015, pp. 175-192.

² El documento más antiguo que puede encontrarse en el Archivo de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna (AHJNO) son las reglas de 1635, pudiendo datarse el grueso de la serie documental restante entre los años señalados en el título de esta ponencia, esto es, 1866 y 1933.

³ Archivo de la Colegiata de Osuna (ACO). *Copia de la Escritura de donación de una capilla que la Comunidad de nuestra Sra. de la Victoria, hizo a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno: otorgada en 10 de Junio de 1652 ante D. Diego de Molina y autorizada por D. Francisco de Guevara en 3 de abril de 1705*, s/f.

del mismo. A finales del siglo XVII puede datarse la colección de lienzos que recorren los muros y la bóveda⁴, mientras que el retablo que culmina su cabecera se fecha en 1700 y es obra del entallador Pedro García de Acuña, perteneciendo las esculturas a Pedro Roldán “el mozo”. Lorenzo Vallejo se encargaría de su dorado catorce años después⁵.

Sobre ella, y gracias a estudios recientes, conocemos también que el coro bajo se cerró en 1876 para convertirlo en lo que, desde entonces, comenzaría a nombrarse como “el cuarto de Jesús”, y que esto supuso la mudanza de “el altar de Nuestra Señora de la Concepción”, una pintura sobre tabla que pasó a ocupar un lugar junto al retablo del Nazareno⁶.

A raíz del estudio de la documentación inédita a la que se hacía referencia en la introducción de este trabajo, ha sido posible identificar otras actuaciones llevadas a cabo en la capilla a finales del siglo XIX y que sin duda sirvieron para determinar su estética actual, tales como la solería, el zócalo o la compra de unas nuevas lámparas.

Nos encontramos, por tanto, ante un momento en que los hermanos buscaban el remozado de la capilla: un espacio rectangular cubierto por una bóveda de cañón que da paso, a la altura del presbiterio, a una cúpula de media naranja que descansa sobre pechinas donde se reconocen las pinturas de los evangelistas. Para tal fin era imprescindible la realización de determinadas labores de mantenimiento que, aunque no fuesen visibles a los fieles, servían para su adecentamiento. Tales son, por ejemplo, las desarrolladas en los tejados, datándose la primera de las que tenemos constancia en 1879 y que supuso un coste total de 39 reales, “Gasto hecho en los tejado de la Capilla de N.P. Jezu”, 15 de los cuales se destinaron a “carga y media de canales y canbujo”, probablemente para el desagüe. En 1880 se volvió a actuar sobre el tejado, concretamente sobre el de la media naranja, y en 1888 se pagaron 72 reales a un oficial y dos peones por “recorrer los tejados de la capilla durante tres días”⁷. De estos trabajos se encargó la misma persona y en los documentos no se detalla en qué consistieron, algo que no ocurre en los otros casos. Atendiendo a esto podría deducirse que se trató de arreglos similares. La última actuación sobre

⁴ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: “La capilla del Nazareno de Osuna”. *Revista de Semana Santa de Osuna*, 2012, p. 24.

⁵ MORENO ORTEGA, Rosario: “El retablo de Jesús Nazareno. Aportación a la obra de Pedro Roldán el Mozo”. *Archivo Hispalense*, nº 222, 1990, pp. 191-197.

⁶ MORÓN CARMONA, Antonio: “La renovación estética de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna en el último tercio del siglo XIX”, op. cit., p. 179.

⁷ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

la techumbre que conocemos fue en 1893 y se pagaron 44 reales por “los jornales y materiales invertidos en la limpieza de los tejados de la capilla”⁸.

Otro aspecto que sirve para afianzar este pensamiento sobre la intención de los hermanos es la compra de unas lámparas de plata roultz, como recoge un documento fechado el 21 de enero de 1889 que se titula “Lista de los Sres. Hermanos de Ntro. Padre Jesús de Nazareno que dan sus limosnas para unas lámparas de plata rú para la capilla de dicha efigie”⁹. Actualmente, la de mayor tamaño pende de la bóveda y con el mismo diseño, aunque más pequeñas, se conservan otras dos que se encontraban flanqueando el camarín del Nazareno y fueron retiradas tras la restauración del retablo en 2009. A pesar de esto, todo apunta a que el lugar para el que se compraron fue el altar de la Inmaculada, según un documento de 1897 donde se hace referencia a la compra de “cordel y mariposas para lamparines del altar de la Virgen”. Estas lámparas son de tipo aceitera y tienen un diseño neogótico que alterna las partes lisas y labradas, contando la mayor de ellas con un total de trece brazos.

Entre los donantes que aparecen en la referida lista se encuentran los marqueses de la Gomera, apellidados Tamayo, una familia íntimamente ligada a la hermandad cuyos integrantes no solo ocuparon cargos en su junta de gobierno, sino que también ejercieron como bienhechores de la misma, realizando numerosas donaciones, algunas de las cuales se tratarán en el apartado dedicado al patrimonio.

Sin duda alguna, lo que confirió a la capilla su aspecto actual fue una obra realizada en enero de 1891 en la que se colocó una nueva solería. Esta probablemente estuviera prevista para algunos años antes, pero por algún motivo hubo de retrasarse, ya que las losas llegaron a la estación de trenes de Osuna procedentes de Cártama en dos portes el 27 de junio de 1886 y el 25 de marzo de 1887. Ambos pesaban en torno a los 9000 kilos y tuvieron un coste de 83,10 pesetas cada uno, remitidos por Bernal y consignados a D. Eutimio Holgado¹⁰. Una vez que se encontraban en Osuna, fueron transportadas hasta la iglesia de la Victoria por Manuel Pachón, cobrando “60 reales por 6 carradas a razón de 10 r. cada una” y otros 20 “por la metida de las losas”. Allí permanecerían custodiadas hasta que en 1891 fueron trasladadas a la casa de don José Ruiz, marmolista y lapidario, quien se encargó de “cortar 1200 losas guardando en el cuarto un ciento

⁸ Ibidem.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

cortadas para lo que ocurra”, por lo que cobró 480 reales. A él se pagaron 60 reales por “tres jornales ynbertidos en retaceo de la capilla” además de 490 por el zócalo que recorre las paredes de esta, “que son 35 varas a 14 reales cada vara”. Se trata de un zócalo de azulejería plana que cuenta con un diseño de estilo renacentista conocido como de punta de clavo y tiene una altura de metro y medio. En él se aprecian matices amarillos sobre un fondo blanco, siendo el azul el color predominante. Si se observa de forma ascendente puede comprobarse que descansa sobre un rodapié de esta misma tonalidad al que siguen dos tiras de cenefas, decoradas una con ovas y la otra con nudos. Estas dan paso al paño central, caracterizado por los azulejos de punta de clavo, el cual se remata en su parte superior por las mismas cenefas con orden inverso.

Gran parte de estos datos se conocen, además de por los recibos sueltos de quienes prestaron sus servicios, por una lista de gastos fechada el 31 de enero de 1891, día en que se concluyó la obra¹¹. Ésta la firma el encargado, Manuel Caballero, quien no cobró nada por su trabajo y a quien la hermandad entregó el 24 de mayo de ese mismo año, según conocemos por otro documento que firma él mismo, 200 reales como obsequio, de los cuales solo aceptó 140, pidiendo que se destinaran los 70 restantes “para culto de la Sagrada Imagen”¹². En esta lista también aparecen otros gastos hechos por valor y porte de materiales como cal, yeso o tierra y arena de las canteras¹³, lo que importó la llevada de una piedra de asperón o lo que ganaron los hombres que se encargaron de enlosar por sus jornales. Estos fueron veintitrés en el caso del oficial y veinticuatro en el de los peones, cobrando a 10 y 7 reales el jornal respectivamente y resultando un total de 566 reales.

Al principio de este documento se reserva un espacio para la enumeración de las tareas que se llevaron a cabo en relación con la solería y la colocación del zócalo, destacando principalmente dos: la primera de ellas relacionada con el aplanamiento del pavimento y el enrase de “la parte del cuarto por estar más hondo a la de la capilla” y la de “poner las tiras o guardillas de piedra para el asiento del zócalo”. Entre todos los gastos aparecen también 75 reales invertidos en “una puerta, tres perchas con arcallatas y una tabla para el basar, para una alacena en el cuarto de la capilla”. Todos estos elementos siguen existiendo en el “cuarto de Jesús” actualmente.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Se trataba de tierra de las canteras de Osuna, de donde se extrajeron hasta finales de los años cincuenta los sillares que caracterizan la fábrica de la mayoría de las construcciones de la ciudad.

Continuando con su adecuación y adecentamiento, el 6 de febrero de 1891 se pagaron “dos pesetas por la composición de una serradura con llave nueva para la puerta del coro” y en dos plazos, el 1 de octubre y el 9 de diciembre de ese mismo año, veinticuatro reales “por la composición de las esteras de la capilla de nuestro padre Jesu de nazareno”, quedando así un espacio completamente renovado, óptimo para la celebración de los cultos.

2. Cultos celebrados por la Hermandad de Jesús Nazareno

Entre los cultos internos que la Hermandad de Jesús Nazareno celebraba en las últimas décadas del siglo XIX habría que destacar los que tenían carácter anual, como la novena, y los que se celebraban todos los meses y con periodicidad semanal, caso de la Santa Misa oficiada cada viernes del año en su capilla. Junto a estos, los que se celebraban con motivo de fechas destacadas, como la misa de fin de año y la del día de año nuevo, o los oficios celebrados en la víspera y la festividad del Corpus Christi.

Un elemento común a todos ellos era la solemnidad con que se revestían estas celebraciones, otorgada por la participación de organistas, sochantres y entonadores en el grueso de los casos, así como por el tapizado de los muros del templo con colgaduras y la ornamentación de los altares con grandes cantidades de cera, uno de los gastos que más aparece en la documentación conservada. Todo ello se hacía más presente en la celebración de la novena anual, un culto del que poco se conocía hasta el momento y que vamos a analizar a continuación.

2.1. Novena en honor de Jesús Nazareno

La convocatoria de la novena llevaba emparejados una serie de trabajos que buscaban la puesta a punto de la iglesia y el aderezo del espacio donde habían de desarrollarse los cultos, algo que conocemos gracias a los recibos que entregaron los encargados de estos menesteres al recibir la gratificación que cobraron por sus trabajos. Estos resguardos nos permiten trazar cómo era el panorama cultural del momento y conocer cómo, por ejemplo, el encalo de la iglesia era una práctica habitual con la llegada de la cuaresma, inversión que se hacía en “el aseo y el blanqueo para la novena”. A esto habría que sumar las colgaduras, un total de “doce piernas de cortina” que se arrendaban a Manuel Martín y por las que se pagaban 24 reales¹⁴.

¹⁴ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

Durante el desarrollo de la novena, la mayor solemnidad la aportaba la música, un complemento importante de la liturgia cuya presencia puede constatarse desde 1866, cuando se pagó por ella la importante cantidad de 500 reales. En este caso, en el concepto solo se especifica que era un pago por la música; sin embargo, en los siguientes recibos encontrados sí se detallan otros datos alusivos a la tipología, tales como capilla musical, orquesta, banda de música o sociedad filarmónica.

En 1877 se pagaron a Juan García Rojas 460 reales “por asistencia de la capilla a la novena”, mientras que esta cantidad aumentó dos años más tarde, cuando se volvieron a pagar 500 “por la asistencia de toda la capilla”. A 400 rebajó sus servicios la Sociedad Filarmónica Nueva Ursaonense en 1880, que además tuvo la deferencia de donar 40 reales para la hechura de la túnica que Patrocinio López se encargaría de bordar poco después¹⁵. Del final de la década se conservan dos recibos firmados por Ignacio Caballero el 20 de marzo de 1889 por la asistencia de la banda de música y la orquesta que dirigía en la novena. Por ello, don Manuel Tamayo le entregaba 400 reales, además de 54 reales que pertenecían a Caballero “por cantar en las misas”.

En el año 1891 fueron 12 las pesetas entregadas por las misas cantadas al sochantre de la iglesia colegial Juan Manuel Ferrer, quien siete años después firmaría otro recibo por valor de 140 pesetas como director de la Orquesta Vieja de Osuna. Entonces cobró también otras 13 por cantar las misas, algo que podemos considerar como un servicio extra que prestaba el director si lo comparamos con el caso de Ignacio Caballero, quien también se embolsó una cantidad extra por el mismo cometido. En 1901 la Orquesta Vieja seguía asistiendo a la novena, cobrando 560 reales.

Otros gastos corresponden al encendido del cuerpo alto del retablo y del altar erigido para la novena: una estructura efímera que conocemos gracias a un inventario de 1869¹⁶, donde se hablaba de “un altar en forma de templo compuesto de una mesa de altar, gradilla y con cuatro gradas de frente y dos colaterales, un tablón para recibo de la imagen, cuatro columnas con basamento y cúpula vestida de papeles todo de pino de Flandes”. Las características descritas nos hacen imaginar un majestuoso altar donde la imagen del Nazareno se encontraría coronando el conjunto entre cuatro columnas y cubierto por una cúpula, encontrándose como en el interior de

¹⁵ MORÓN CARMONA, Antonio: “La renovación estética de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna en el último tercio del siglo XIX”, op. cit., p. 183.

¹⁶ ACO. Sección Hermandades. *Inventario de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. 1869, s/f.

un baldaquino. Este probablemente dejara de usarse entrado el siglo XX, ya que en algunos recibos se habla del pago por trasladar el trono del almacén al altar mayor, incluso de armarlo y desarmarlo para la novena, por lo que se deduce que era el propio paso procesional lo que servía como estructura para la colocación de la imagen. Constan también varios pagos a un hombre por la guarda de la iglesia durante diez noches, las que el Señor estaba fuera de su camarín, donde se encontraba protegido por una cristalera el resto del año¹⁷.

Una convocatoria de 1884 nos permite conocer cómo era el desarrollo de los cultos, que comenzaban a las ocho de la mañana con una misa solemne, postergándose el rezo de la novena a las cuatro y media de la tarde¹⁸. Según se deduce de la documentación, su lectura no corría a cargo del predicador, porque tenemos constancia de varios pagos en distintos años a Antonio García, quien además de beneficiarse de los derechos de sacristía, recibía un estipendio por la lectura de los ejercicios. El Santísimo se exponía por la intención de un cofrade cada día y la última tarde, a la hora de la reserva, se daba la bendición con S.D.M. El predicador ese año fue el párroco de la iglesia de San Juan de Écija don Rafael Fernández Rincón, algo que no debe extrañarnos, ya que los predicadores locales y foráneos se iban alternando indistintamente, conservándose algunos recibos tanto del traslado de los mismos a su lugar de residencia cada día al finalizar los cultos, como de su hospedaje en Osuna.

De este último caso se conserva un documento sin fecha en el que, casualmente, se habla del cobro de una cantidad por la “hida y llevada del predicador a Ecija”, lugar de donde provenía el referido Fernández Rincón. Entre los demás conceptos por los que se paga, aparecen algunos que van más allá del simple alojamiento: lo requerido por “enseñarle la Colegial” o una suma de gastos hechos en varias botellas de vino, aguardiente, chorizos y longanizas que pasaron a engrosar los 20 reales cobrados por “gastos de posada”¹⁹.

Como se puede apreciar, el dinero invertido en la celebración de los cultos, al que también habría que sumar cuanto se cobraba por repicar las campanas, ascendía a una cantidad importante, la cual se pretendía sufragar en cierta medida con la mesa petitoria que se colocaba en la iglesia y

¹⁷ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: “La capilla del Nazareno de Osuna”, op. cit., pp. 25-26.

¹⁸ Esta convocatoria forma parte del archivo privado de una familia que gentilmente la ha ofrecido para su consulta.

¹⁹ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

que presidían algunas señoras. Este dato lo conocemos por un recibo de 1899 en el que Francisco Rodríguez afirmaba haber recibido 55 reales, además de por encender en la novena, “por repartir los oficios de las señoras de mesa”, una costumbre que debió prevalecer en el tiempo, ya que su presencia continúa hasta al menos 1928, y que aporta un dato interesante sobre la presencia de la mujer en la vida de la corporación. Sobre la mesa probablemente hubiese demanderas similares a las que han llegado hasta nuestros días: dos bacinetas de lata donde los fieles depositarían las limosnas y que en la documentación se nombran como “platillos”.

2.2. *El culto semanal: la misa de los viernes*

Durante todos los viernes del año, al menos desde 1876, cuando se pagaron 32 reales a Tomas Holgado por tocar el órgano en las misas de marzo, abril, mayo y junio²⁰, la capilla del Nazareno era testigo de la celebración de una eucaristía que se ofrecía con total ceremoniosidad. De 1877 conservamos el recibo que el sacerdote Tomás Espinosa entregó tras recibir el estipendio que le correspondía por las misas aplicadas en los viernes del mes de agosto y los que entregó Ignacio Caballero por las doce misas cantadas que ofreció en octubre, noviembre y diciembre. Probablemente esta práctica se extendió en el tiempo, pero las siguientes noticias que nos llegan son de julio de 1888, cuando Francisco Holgado cobró por tocar el órgano en las misas aplicadas ese mes. Al menos desde marzo de ese mismo año nos consta que se cantaba el miserere en la misa de los viernes, según refleja el documento entregado por Ignacio Caballero tras recibir 120 reales de vellón “por cantar el miserere en las misas de los viernes de todo el año” que firmaba el 31 de marzo de 1889.

De 1890 y 1891 se conservan otros recibos que también firma Caballero por el miserere, pero debió ser en torno al cambio de siglo cuando pasó a ocuparse de estas labores Juan Manuel Ferrer, quien nos consta que ya las desempeñaba en el mes de septiembre al precio de 10 reales. A estos habría que añadir los 15 que supuso el acompañamiento de Francisco Holgado, requeridos “por tocar las misas del mes de la fecha incluso los fuelles”. En adelante, ya en los años veinte, consta la asistencia de dos hermanos, Antonio y Arcadio Cuevas, que cobraban 5 pesetas al mes por tocar y cantar las misas y que serían sucedidos, casualmente, por otros dos hermanos, Francisco y Manuel Rubet, quien también era sacristán en torno a los años treinta del siglo XX.

²⁰ Ibidem.

El fervor que el pueblo profesaba a Jesús Nazareno era patente y para engrandecer aún más esta cita obligada en que se habían convertido los viernes, el 24 de agosto de agosto de 1945 se inició una bonita tradición, tristemente desaparecida en la actualidad, que consistía en besar el talón del Señor al término de la eucaristía. La hornacina que alberga la escultura en su portentoso retablo se proyecta a la capilla contigua, hoy de María Auxiliadora, a la que se puede acceder abriendo una puerta que además sirve como soporte a un lienzo de San Francisco de Sales. Mediante la colocación de una escalera se permitía el acceso al besapié, quedando la imagen expuesta a veneración de los fieles, acto que debió desaparecer según testimonios orales en torno a 1960.

La información económica relacionada con la música y los cantos es la que mejor nos permite conocer estos cultos semanales, tras los cuales había un importante gasto. Para contribuir a su magnificencia cabía la posibilidad de colaborar con el pago de 4 reales todos los meses, por los que se emitía un resguardo o talón donde constaba el nombre del cofrade y su dirección.

2.3. *El Corpus Christi, su víspera y las misas de fin de año y año nuevo*

El año 1868 don Carlos Mazuelos Herrera, cura párroco de Osuna, se desplazó hasta Roma para la inauguración del Concilio Vaticano I, dignándose solicitar a Su Santidad Pío IX dos bulas: una para la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y otra para la de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Para celebrar este regalo, el 19 de mayo de 1869 tuvo lugar una función solemne en la que el señor Mazuelos hizo bendición papal por delegación pontificia, además del panegírico²¹.

El original de la bula otorgada a los cofrades del Nazareno se conserva en el archivo de la hermandad y su traducción al castellano la encontramos en un libro titulado “Solemne protestación de fe”, que fue encuadernado en diciembre de 1883, siendo hermano mayor Francisco Fernández Caro²². De la traducción del documento que nos ocupa cabría destacar la concesión de “indulgencia plenaria de todos sus pecados y perdón de todos ellos a todos los fieles de ambos sexos, que, verdaderamente contritos, confesados y comulgados visitaren devotamente en honor de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la Iglesia de la Victoria de Osuna, diócesis de Sevilla, en los días festivos de la Natividad, Circuncisión, Epifanía, Ascensión, Transfiguración y Corpus Christi...”.

²¹ AHJNO. Sección Gobierno. *Libro de reglas*, f. 76r.

²² AHJNO. Sección Gobierno. *Protestación de fe*. 1883, f. 18r.

En los documentos conservados solo se han encontrado referencias a la celebración del Corpus Christi, no existiendo datos alusivos al resto de festividades. Su aparición en la bula emitida por Pío IX nos ayuda a entender que se tratase de una solemnidad tan festejada por la hermandad, que ya en su víspera organizaba una misa cantada, según conocemos por un recibo de 1876 entregado por Tomas Holgado, donde dice haber cobrado 10 reales por “una misa cantada la víspera del Corpus”. En él se hace también referencia al canto del miserere en la noche de ese mismo día, como preludio a la procesión del Santísimo Sacramento por las calles de Osuna. El día del Corpus también se celebraba la eucaristía con el canto del miserere, para la que como era costumbre se contaba con la presencia del sochantre y del entonador²³.

De 1876, además del comentado, existe otro documento en el que por orden del hermano mayor Juan Barrientos Cuadrado, se mandaba pagar “diez y ocho reales al que llevó el estandarte y a los cuatro hombres que condujeron a San Francisco de Paula el día del Corpus”. Sobre esta imagen existe cierta indecisión que radica en la existencia de un encargo hecho por parte de los mínimos al escultor Andrés de Ocampo²⁴ de un San Francisco de Paula que debía tener unas medidas que no coinciden con las de la escultura conservada actualmente. Esta habría que analizarla en profundidad, ya que en ella se aprecian algunas partes sin policromar que podrían ser resultado de un recrecimiento²⁵. En cuanto a la llevada del estandarte, esto debió de ser una práctica habitual en todas las hermandades de Osuna y además de en el citado, se hace referencia en otros documentos al pago de cantidades a los hombres por portarlo.

Con fecha de 1891 se conserva otro documento relacionado con la presencia del fundador de los mínimos en la procesión del Santísimo de Osuna, algo que debió suceder al menos entre 1866 y 1893²⁶. Este cuenta con el membrete de la Alcaldía Constitucional y se trata de una carta remitida por el alcalde al hermano mayor pidiendo que el día 16 de abril, a las cuatro de la tarde, concurriera a la insigne iglesia colegial “con la imagen que acostumbra llevar esa Cofradía”, con el fin de “solemnizar como corresponde la procesión del Stmo. Corpus Christi”.

²³ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

²⁴ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: “El escultor Andrés de Ocampo y su trabajo para el convento de la Victoria”. *Apuntes* 2, nº 5, 2008, pp.129-138.

²⁵ MORÓN CARMONA, Antonio: “Aproximación al patrimonio artístico del antiguo convento de los mínimos de Osuna”. *Cuaderno de los amigos de los museos de Osuna*, nº 15, 2013, pp. 99-100.

²⁶ *Ibidem*, p. 100.

Para la misa del Corpus y el canto del miserere, con vistas a un mayor lucimiento de la capilla, solía sacudirse el retablo y la bóveda, además de colocar en él toda la cera nueva, tal y como atestigua un recibo en el que “el capillero” afirma haber cobrado por la realización de estos trabajos, que solían repetirse los días previos a fin de año. Tanto el 31 de diciembre como el 1 de enero se organizaban sendas misas cantadas ante la presencia de Ntro. Padre Jesús, para las que también se contaba con la asistencia del sochantre y el entonador. Estas debieron tener carácter extraordinario, probablemente por celebrarse fuera del horario habitual, ya que el sacristán recibía unos honorarios por su asistencia.

Los numerosos cultos que se celebraban a lo largo del año en la capilla, unidos a una creciente veneración a Nuestro Padre Jesús Nazareno, que posiblemente se viese impulsada por la bula de Pío IX en 1869, explican la perseverancia de los cofrades en el aderezo del espacio que habría de ser epicentro devocional de todos ellos.

3. La estación de penitencia y el cortejo procesional

El cortejo procesional de la Hermandad de Jesús Nazareno ha experimentado importantes cambios desde el último cuarto del siglo XIX hasta nuestros días. Mientras que el número de insignias ha aumentado, el total de los pasos que procesionaban se ha visto reducido de forma considerable, además de haber desaparecido figuras tradicionales como la del campanillero. Para conocerlo se intentará hacer un análisis de cómo debió ser, atendiendo tanto a los documentos que se han conservado como a una selección fotográfica de principios del siglo XX que arroja unos datos bastante reveladores.

En el capítulo quinto de las reglas más antiguas que se conservan, fechadas en 1635, encontramos la primera mención a la estación de penitencia y en él se recoge “que todos los hermanos de esta santa cofradía sean obligados a acudir el Viernes Santo entre dos albas o a las horas que fueren avisados con todos sus adereços para salir en la prosesión de la penitencia”. Era entonces, poco antes del alba, en los momentos previos a la salida procesional, cuando en la iglesia de la Victoria se celebraba el sermón de Pasión, según consta en un documento de 1875. Ese año y el siguiente estuvo a cargo del presbítero don Juan Antonio Martín Sánchez, ocupándose de ello Juan José de Burgos Luque en 1877. Las siguientes noticias que nos llegan sobre este asunto son de 1933, año en el que la hermandad no hizo estación de penitencia según afirma don José María

Muñoz Suárez, párroco que recibió el pago por el sermón que ese mismo año se encargó de predicar Francisco Javier Govantes, arcipreste de Osuna y párroco de Nuestra Señora de Consolación.

Los sermones de Pasión tienen su origen en los autos sagrados y sacramentales de la Edad Media y desde el siglo XVII se celebraban en el interior de los templos, algo que cambió en el XVIII, cuando se comenzaron a organizar en espacios públicos²⁷. Pese a esto, en el siglo XIX tenemos constancia de su celebración en el interior del templo, contrastando con la idea que en ocasiones se ha sostenido de que el sermón se desarrollaba en la explanada de la Colegiata y era allí donde se escenificaban distintos pasajes aprovechando la presencia de la Virgen de los Dolores, San Juan y la Verónica, con el fin de adoctrinar a los fieles²⁸.

Algo que también ha cambiado, aunque quizás menos que otros aspectos, es el hábito de quienes acompañaban a Jesús. Según las reglas, los cofrades debían vestir “una tunica de lienso basto y una soga de esparto y una imagen en los pechos que demuestre nuestra abogacion”²⁹. Esta somera descripción se puede completar con el análisis de unos testimonios gráficos donde puede observarse a los penitentes con una túnica sencilla de color morado, generalmente con cuellos, que se ceñía a la cintura con un cordón de pita, que era una pieza distinta a la que pendía desde la parte superior del cuerpo a modo de dogal; se trataba, por lo tanto, de un cingulo en dos piezas. Esta es una diferencia respecto a la actualidad, cuando suelen usarse cordones más largos que, tras partir desde el cuello, rodean la cintura y se anudan en la parte delantera de la misma, colgando lo sobrante hasta prácticamente la altura de los tobillos. De los de dos piezas se conservan algunos ejemplares, al igual que de los escudos bordados que se colocaban sobre el pecho; unas piezas que posiblemente fueran un distintivo de quienes componían la junta de gobierno. Estos están minuciosamente bordados sobre terciopelo morado y en su centro se identifica el anagrama JHS inserto en una rica hojarasca, siendo piezas muy apreciadas actualmente debido a su escasez y por tratarse de un trabajo artesanal que casi con total seguridad, elaboraron las religiosas de algún cenobio ursaonés.

²⁷ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Cortejos y representaciones en las hermandades de Jesús Nazareno en Andalucía Occidental”. En: LABARGA, Fermín (dir.). *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías de Jesús Nazareno*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2014, pp. 125-127.

²⁸ MORÓN CARMONA, Antonio: “Las imágenes de la Verónica en la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna”. *Revista de Semana Santa y Glorias de Osuna*, 2017, p. 18.

²⁹ AHJNO. Sección Gobierno. Libro de reglas. *Reglas de los cofrades y fundadores del cirio de Iesus Nazareno fundado en el conuento de Ntra. Sra de la Vitoria, 1635*. Capítulo séptimo, f. 8r.

La túnica se completaba con el capillo, nombre con que se conoce al capirote en Osuna, que a diferencia de estos últimos no está armado en un cartón y, por lo tanto, ni presenta una apariencia cónica ni acaba en pico, sino en forma semicircular en su parte posterior. En varias fotografías puede observarse cómo algunos penitentes aparecen con el capillo remangado a la altura de la frente dejando a la vista el rostro, algo que recuerda a las faraonas de Málaga o al “perro pachón” de Puente Genil.

En cuanto a la presencia de insignias en la procesión, la única de la que tenemos constancia en 1891 es el estandarte, que fue llevado por Manuel Rosas, a quien se le abonaron 10 reales³⁰. Este estandarte no debe confundirse con el corporativo, en cuyo centro aparece el escudo de la hermandad rodeado por suntuosos bordados que colman la pieza, que se incorporará a la cofradía en décadas posteriores³¹. Era el mismo que se usaba en la comitiva fúnebre de los entierros de los hermanos y consiste en un sencillo paño de terciopelo morado rematado en su parte inferior en forma triangular, flecado en dicha parte, que está rodeado en todo su perímetro por dos galones de distinto tamaño separados por escasos centímetros. En su centro aparece una pintura de factura popular que representa a Jesús cargando con la cruz vistiendo túnica morada sencilla, sin cordón que la ciña a la cintura, solo con el dogal, enmarcada también con galones dorados. La Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores conserva uno exactamente igual en cuanto a diseño, con la salvedad de que el motivo central es una Virgen Dolorosa y el color del terciopelo es azul. Estos estandartes, conocidos como de enterramientos, eran muy comunes en la Osuna del XIX, pero en algunos casos fueron sustituidos por otros bordados debido a los nuevos gustos estéticos y al momento de alza que vivieron las hermandades en el siglo XX.

Otra de las características definitorias del cortejo a finales del siglo XIX y que ha desaparecido es la presencia de pobres. Eran un total de doce que portaban unas tablillas a las que se hace referencia en un inventario, donde se habla de “doce tablas con el apostolado para los pobres el Viernes Santo”³². De la participación de estos en el cortejo ha llegado a nosotros un documento con fecha 26 de abril de 1878, donde se refleja el pago de 24 reales a José María de Castro por la asistencia de 12 pobres

³⁰ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

³¹ A él nos referiremos en el apartado patrimonial.

³² ACO. Sección Hermandades. *Inventario que hay que hacerse en la Capilla de N.P.J y de lo que contiene el cuarto*, s/f.

del Asilo de Mendicidad a la procesión del Viernes Santo. Estos portaban una tabla cada uno donde se representaba al apostolado, con una finalidad catequética y doctrinal.

El asilo, que acogía a personas que se veían obligadas a vivir de la caridad y se dedicaban a la mendicidad, debió existir en Osuna desde el siglo XVIII y su existencia no debió prolongarse más allá de 1882, año en que llegaron a Osuna las Hermanitas de los Pobres³³. Desde ese momento se pusieron al frente de la institución y ya de esos años tenemos otros tres recibos de la misma cantidad, firmados por sor María en los años 1888 y 1889 y por sor Josefa en 1890, por la asistencia de los mendigos a la procesión. También se conserva una pequeña tarjeta que muy probablemente fuera entregada a los pobres que representarían al apostolado, ya que coincide en número, mediante la cual se les invitaba “a la comida que esta cofradía en cumplimiento de su regla da a doce pobres el Jueves Santo”³⁴. La fecha del convite no es para nada fruto del azar, coincidiendo con el día del amor fraterno y buscando la aplicación de la enseñanza de Cristo sobre el amor y el servicio al prójimo. Es, por tanto, un significativo ejemplo de obra caritativa desarrollada por la hermandad en su día más importante, aunque como veremos en el siguiente apartado no será la única.

Continuando con esta aproximación a cómo debió ser el cortejo procesional de la cofradía y conforme nos vamos acercando al lugar que ocuparía el paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno ha llegado el momento de hablar de la presencia de San Juan Evangelista y la Verónica. A ellos encontramos referencias en un documento sin fechar titulado “Inventario que ha de hacerse en la Capilla de N.P.J.N. y de lo que contiene el cuarto”³⁵, donde se habla de dos efigies, “una de Sn Juan y otra de la Verónica”, además de “un águila de madera dorada que servía a Sn. Juan”. En él también se hace referencia a sus ropajes y atributos, además de a unas peanas y urnas donde debieron procesionar³⁶. Además, en un recibo de gastos de 1878, se hace referencia al “arreglo de la mujer verónica” y a la “tela comprada al efecto”³⁷. Ninguna de estas imágenes se encuentra en

³³ RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*. T. I. Osuna: Ayuntamiento, 1999, pp. 211-212.

³⁴ AHJNO. Sección gobierno, s/f.

³⁵ ACO. Sección Hermandades. *Inventario que bay que hacerse en la Capilla de N.P.J. y de lo que contiene el cuarto*, s/f.

³⁶ MORÓN CARMONA, Antonio: “Las imágenes de la Verónica en la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna”, op. cit.

³⁷ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

poder de la hermandad y, mientras que se desconoce el paradero de San Juan, sabemos que la Verónica fue trasladada hasta El Saucejo en 1936 para convertirse en una imagen de la Virgen bajo la advocación de la Virgen de los Dolores, desaparecida tras la quema de la iglesia de San Marcos. Actualmente, recibe culto bajo la advocación de Nuestra Señora del Amor en su Soledad³⁸.

La presencia de los niños en el cortejo se reserva a un lugar destacado. Se trata de una de las figuras características de la mañana de Viernes Santo, aunque también formó parte de otras hermandades: el campanillero. Encontramos escasas referencias en la documentación analizada, ya que solo se nombra en el inventario de 1869³⁹, pero se trata de una figura capital para dilucidar el cortejo de finales del diecinueve. Su aparición en la procesión es fruto de la influencia antequerana en la Semana Santa ursao-nense y solía ser encarnado por un niño cuya familia estaba estrechamente vinculada a la hermandad. Este vestía una suntuosa túnica de cola bordada sobre terciopelo morado y cubría su cabeza con una pañoleta de similares características. Su nombre lo otorgaba la campanita que portaba en la mano y que hacía sonar cada vez que el paso se arriaba o iniciaba la marcha⁴⁰. Actualmente esta túnica no se encuentra en poder de la hermandad y, como en el resto de las corporaciones, se trata de una pérdida que resta otro ápice de originalidad a nuestras estaciones de penitencia.

Otra figura destacable y desaparecida en la actualidad, que probablemente también se situara cerca del paso, es la de los pedidores. Se trata de unos hermanos que vestían la túnica de penitentes y que casi con total seguridad llevaban la cara descubierta. Estos tenían el cometido de ir pidiendo limosna al paso de la procesión, recibiendo al término de la misma una gratificación en función del esmero mostrado, ya que su salario dependía de lo recaudado en las demandaderas. En la documentación encontramos una cuenta de 1876 en la que se hace referencia al beneficio obtenido en la procesión, además de otros papeles donde se habla de la compra de dos túnicas para los pedidores o del porcentaje entregado a quienes mendigaron una limosna⁴¹.

El momento culmen para quienes observaban desde la acera el tránsi-

³⁸ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: *Patrimonio Histórico-artístico de El Saucejo*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008, pp. 135-136.

³⁹ ACO. Sección Hermandades. *Inventario de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. 1869, s/f.

⁴⁰ MORÓN CARMONA, Antonio: "Una figura olvidada del cortejo procesional en Osuna: el campanillero de lujo". *Revista de Semana Santa y Glorias de Osuna*, 2016, pp. 11-13.

⁴¹ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

to del cortejo debía llegar cuando se avistaba el trono de Jesús Nazareno acompañado por el Cirineo. Desde el siglo XVI y hasta el siglo XIX se tiene constancia de que las andas recibían esta denominación, debido a que originariamente eran llevados mediante trabajaderas longitudinales desde el exterior, contando con el apoyo de horquillas. Esta forma de referirnos a ellos fue perdiéndose poco a poco, siendo la inclusión de los portadores en el interior de las andas determinante para que dejaran de nombrarse como tronos y pasaran a conocerse como pasos, algo en lo que también tuvieron mucho que ver las modas importadas de la capital hispalense.

Se han localizado numerosos recibos de gastos hechos en los hombres que se encargaban de la conducción del trono y gran parte de ellos corresponden a botellas de vino y aguardiente. Con este concepto se encuentran notas sobre todo del siglo XX, cuando no solo se pagaba lo que consumían los hombres del paso de Jesús, sino también lo que gastaban los de la Virgen de los Dolores.

A pesar de ser corporaciones distintas, los portadores del paso de Nuestra Señora de los Dolores eran pagados por la Hermandad de Jesús Nazareno y de este hecho encontramos las primeras referencias en 1889, en una carta remitida por Pedro Román al “Presidente de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús de esta Villa” en la que aparece el sello del Arcipresazgo. De su lectura se deduce la existencia de un conflicto entre ambas hermandades por la obligación contraída por la cofradía nazarena de pagar “la conducción del paso de Ntra. Sra. de los Dolores” que el firmante pide solucionar. Antes de finalizar señala que esa misma carta se remitió a las dos corporaciones y que las respuestas que recibiera serían enviadas al cardenal arzobispo de Sevilla⁴². El resto de referencias al pago de los costaleros de la Orden Servita las encontramos entre los años 1920 y 1929.

Al frente de los costaleros, como no podía ser de otro modo, debía encontrarse un capataz, pero de esa figura solo se ha localizado un nombre: el de Miguel Caballo. Este cobró en 1926 por los cafés de los conductores 6 pesetas y 25 céntimos y un año después 150 por sus labores como capataz⁴³.

La música también estaba presente en la estación de penitencia, pero su posición en el cortejo debió variar a lo largo de los años, situándose algunas veces delante y otras detrás del paso. Algo así ocurría hasta hace relativamente poco, cuando la banda se colocaba tras el mismo desde que

⁴² AHJNO. Sección correspondencia, s/f.

⁴³ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

salía hasta la Colegiata, pasando a la delantera una vez que se reanudaba la marcha desde este punto. Desde 1877 tenemos constancia de la asistencia de una banda de música, algo por lo que José Sarro recibió 380 reales, una cantidad que se mantuvo tres años más tarde con la asistencia de la Sociedad Filarmónica Nueva Ursaonense, al frente de la cual se encontraba Antonio Loma. Este precio siguió inalterable durante 1887, 1890 y 1891, cuando Ignacio Caballero siguió asistiendo con la banda de música que dirigía la procesión. Ya en 1898 tomó el relevo la Banda Filarmónica Vieja de Osuna con Juan Manuel Ferrer como director, quien continuaría asistiendo hasta la aparición de Francisco Holgado en los años veinte de la siguiente centuria⁴⁴.

El gran fervor que Osuna profesaba a Jesús Nazareno no solo se hacía evidente en la multitudinaria asistencia de fieles a la novena o en la misa de cada viernes, sino también en la salida procesional. Cuando hablábamos del hábito que lucían los penitentes y los atributos que lo componían, no se hacía referencia ni a la cera ni a las cruces, dos elementos que caracterizan a dos formas distintas de realizar la penitencia. Los recibos de cera gastada en la procesión reflejan pequeñas cantidades, por lo que la mayoría de los penitentes probablemente iría cargando cruces tras el paso, a imagen y semejanza del Nazareno. En una antigua fotografía se observa parte del cortejo y cómo quienes lo componían llevaban velas de reducidas dimensiones encajadas en una especie de tubos a modo de hachetas, apareciendo considerablemente separados, mientras que tras el paso puede apreciarse una marabunta de personas que o bien portaban las cruces sobre el hombro o se empalaban en ellas, pegando la espalda al *stipes* y rodeando con los brazos el patíbulo por su parte trasera.

El fin de la comitiva lo marcaría el acompañamiento de la Santísima Virgen, que hasta el último cuarto siglo XIX se encontraba bajo la advocación de Nuestra Señora de la Soledad⁴⁵. Esta imagen debió salir en procesión hasta entonces y probablemente dejaría de hacerlo debido a su estado de conservación, algo que no debió suponer ningún problema para los hermanos, teniendo en cuenta la existencia en el templo de otra escultura mariana, de gran belleza y majestuosidad y que además contaba con una creciente devoción, como era la de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, cuya Venerable Orden Tercera comenzó a organizarse en 1719. Esto

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*. T. II. Osuna: Ayuntamiento, 1999, p. 763.

nos invita a sostener que los motivos por los que la Virgen de la Soledad fue suprimida del cortejo procesional de forma definitiva, probablemente fueran su escasa calidad y devoción, ya que de haber tenido ambas, no se hubiese producido el cambio y su mal estado de conservación hubiese sido atajado con una restauración, tal y como se hizo en esa época con las imágenes de San Juan y la Verónica⁴⁶.

A Jerónimo Alcázar, hermano mayor de la corporación servita en 1880, se solicitó su asistencia con la Dolorosa a la procesión del Viernes Santo, según conocemos por un documento fechado ese año, en el que Alcázar responde afirmativamente a la petición del hermano mayor de Jesús, concluyendo que lo haría ateniéndose a “lo prevenido por el Tribunal del Provisionado en 19 de marzo 1880”⁴⁷. La Virgen asistiría desde entonces en calidad de “invitada”, haciéndose cargo de los gastos que ello conllevara la Hermandad de Jesús⁴⁸, lo que explica que se encargaran de pagar a los hombres que conducían su trono. Pasado el tiempo esto quizás se convirtiera más en una tradición que en una obligación, que se perdió antes de los años treinta del siglo XX.

De esta manera se constituía un cortejo solemne del que apenas hemos conservado nada, con estaciones de penitencia que poco se parecen a las de entonces y en las que la originalidad brilla por su ausencia en la mayoría de los casos, reinando los elementos comunes y anteponiéndose la moda al rigor histórico.

4. El enterramiento de los difuntos: una acción caritativa permanente

Con anterioridad ya se ha mencionado la labor caritativa llevada a cabo con los pobres y su asistencia a la procesión del Viernes Santo: un encargo del que se beneficiaba tanto la hermandad, porque cubrían el personal necesario para la representación del apostolado, como los mendigos, que recibían una gratificación por su trabajo, además de la invitación a una comida el Jueves Santo. A ellos seguiremos haciendo mención en este apartado, debido a que también estarán presentes en el enterramiento de los cofrades, actividad que puede considerarse como la obra caritativa por excelencia en esta hermandad durante el siglo XIX.

El grueso de la documentación de esa época que se nos ha legado la

⁴⁶ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

⁴⁷ AHJNO. Sección correspondencia, s/f.

⁴⁸ RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, op. cit., p.763.

componen recibos de enterramientos de los hermanos, en los que además de algunos datos alusivos a los finados como su nombre o dirección, pueden encontrarse las características que definían los distintos tipos de sepelios.

Donde también encontramos alusiones a los enterramientos es en el artículo quinto de las reglas aprobadas el 12 de abril de 1830⁴⁹, cuando se redujo el número de hermanos a treinta y cuatro, donde puede leerse: “Ytem es nuestra voluntad que qualquiera de nosotros o nuestras mujeres que muriésemos y fuéremos enterrados en el convento de la Victoria han de ser colocados los cuerpos en la bóveda de Nuestro Padre Jesus Nasareno por ser de nuestra propiedad”. A este precepto se añade algún matiz que aparece recogido en el capítulo siguiente, ampliándose el permiso para que fuesen enterrados en la capilla a los que denomina “hermanos de asistencia”.

Aparte de estas, entre los papeles manejados no se han encontrado referencias a otras sepulturas en la bóveda, probablemente por la prohibición de realizar enterramientos en el interior de las poblaciones y la creación del nuevo cementerio en la carretera de Écija en 1847, que sustituyó al que se encontraba en los alrededores de la Colegiata⁵⁰. Desconocemos si en ese lugar la hermandad era propietaria de algún panteón, como sucedía con las de la Vera Cruz o Jesús Caído, que aún lo conservan.

En esta ocasión vuelven a ser reveladores los recibos donde se especificaban las cantidades entregadas por la prestación de servicios, de cuyo análisis podemos extraer que la mayoría de entierros realizados a los cofrades eran de cuarta clase. Estos ascendían a un total de 18 reales e incluían el doble de una campana, el acompañamiento de doce pobres (que encabezaban el cortejo e iban precedidos de una cruz de madera⁵¹) y la llevada del estandarte de enterramientos. Se entiende también que la hermandad contribuía al entierro de sus hermanos difuntos con una cantidad estipulada para todos los casos, que probablemente recogiera las honras fúnebres descritas, además de una libra de cera para la sala mortuoria durante el tiempo que durase su vela, concepto al que también se hace referencia en gran parte de la documentación. El dinero que suponía todo lo anterior se entregaba al colector, que a finales del XIX era José Ledesma⁵².

⁴⁹ Tres son las reglas que se conservan, todas encuadradas junto a las más antiguas: 1635, 1824 y 1830.

⁵⁰ RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, op. cit., p. 806.

⁵¹ Ibidem, p. 785.

⁵² AHJNO. Sección cuentas, s/f.

En su obra *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, Ramírez Olid afirma que pese a que la idea del valor igualitario de la muerte siempre estuvo muy extendida, en una sociedad tan basada en la diferenciación de sus miembros hasta en este caso existían criterios de distinción, sobre todo en cuanto a la parafernalia de los entierros se refiere. Mientras que el destino era el mismo para todos, lo que cambiaba era la forma de llegar a ese destino⁵³.

Debido a esto, había casos en los que los sepelios se celebraban con gran suntuosidad, contando con la presencia incluso de música, como así lo refleja por ejemplo un recibo de 1876 donde se habla de la asistencia de la capilla a la sacramentación de Juan José Cano u otro de 1898 en el que el varias veces mencionado Juan Manuel Ferrer afirma recibir 5 pesetas en nombre de la Orquesta Vieja de Osuna por la asistencia de varios músicos a una sacramentación⁵⁴. Además de estos se conservan otros con el mismo concepto que firman músicos a los que nos hemos referido en varias ocasiones como Ignacio Caballero. En algunos casos al cortejo también se añadían faroles para acompañar al difunto, que probablemente fuesen de mano. La cantidad varía entre los doce y los veinticuatro, algo que en el caso de la primera cifra nos lleva a suponer que eran llevados por los pobres⁵⁵.

Entre los nombres de las personas a las que se dio sepultura aparecen algunos que merece la pena destacar. Este es el caso por ejemplo de doña Carmen Ramírez “viuda del Sr. Marqués de la Gomera”, quien no se enterró con demasiado lujo, tal y como nos indica el recibo entregado por Antonio García donde dice haber recibido por su entierro 18 reales, lo correspondiente a un entierro de cuarta clase. En algunos casos los testadores, cuando no lo dejaban a decisión de los albaceas, pedían entierros modestos, como queriendo huir del lujo postrero, adoptando la idea de pobreza, aunque en vida no hubiesen tenido en cuenta ese precepto evangélico⁵⁶. Del entierro de su hijo, Manuel Tamayo Ramírez, hermano de Javier Tamayo Ramírez, II marqués de la Gomera, se conserva un recibo por valor de 199 reales, en cuyo concepto se especifica ser “del funeral”, una cantidad que recibió el colector el 21 de julio de 1897⁵⁷. Como ya se ha

⁵³ RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, op. cit., pp. 798-802.

⁵⁴ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, op. cit., pp. 783-786.

⁵⁷ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

comentado, el marquesado estaba muy vinculado a la hermandad y aquí encontramos otra prueba de ello.

Frente a la ostentación de algunos encontramos las penurias de otros: este es el caso de Juan Urbano, quien hubo de enterrarse en un féretro alquilado, tal y como lo refleja un recibo firmado por Carlos Mazuelos, quien “como hermano mayor de las benditas ánimas recibe 12 reales por alquiler de la caja”. Mazuelos era también colector de entierros de la Colegiata, por lo que además recibió los 187 reales que correspondían a “un entierro de seis” que se le hizo al referido cofrade. Rosalía Ledesma fue la encargada de llevar “la caja de ánimas a la casa mortuoria de Juan Urbano” y por ello cobró 3 reales.

De la última década del siglo XIX también se conserva un importante número de resguardos que se entregaban a las familias que aportaban sus donativos para el entierro de algún cofrade, cuya cuantía no estaba fijada.

5. El patrimonio artístico de la hermandad y la renovación estética de la imagen de Jesús Nazareno

A finales del siglo XIX, la hermandad vive un periodo de renovación patrimonial y prueba de ello pueden considerarse la compra de un nuevo trono en 1876 o la hechura de una nueva túnica bordada en 1881 por la reconocida bordadora Patrocinio López. Muestra de ese interés por el patrimonio y en este caso, por su conservación, fueron también los trabajos que en 1978 se realizaron en el cuerpo de la sagrada imagen, cuando se sustituyó parte del mismo⁵⁸. De esta intervención no se obtuvieron los resultados esperados, ya que hubo que recurrir a la ayuda de herreros locales y su trabajo para garantizar la estabilidad de la talla, además de introducir unos grandes clavos de forja que han sido recientemente identificados gracias a la realización de una Tomografía Axial Computarizada⁵⁹.

Junto a todo ello, el remozado de la capilla con la solería y el zócalo o la compra de nuevas lámparas, son síntoma del momento de auge que la hermandad vivirá desde algunos años antes y que se traducirá también en la adquisición de unos enseres que pasaron a engrosar su patrimonio.

⁵⁸ MORÓN CARMONA, Antonio: “La renovación estética de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna en el último tercio del siglo XIX”, op. cit., p. 181.

⁵⁹ Las pruebas de diagnóstico realizadas a la escultura previamente a su restauración por Pedro Manzano nos permiten ratificar el cambio de una parte del cuerpo de la imagen que probablemente coincida con la unión de la cintura al tronco, debido a la posición de los clavos y a que en el documento entregado por el restaurador se hablaba de la unión de “ambos troncos”. Sobre ello escribió Antonio Morón en la XVI edición de este Simposio.

Para esto también resulta fundamental la generosidad de la casa Tamayo, que ejercerá un importante mecenazgo sobre la hermandad, del que encontramos la primera noticia en 1866, cuando donaron un manifestador de madera dorada que se usaría en las exposiciones del Santísimo durante los días de la novena como parte del altar efímero montado para la colocación de la imagen y del que ya se hizo una descripción en el apartado dedicado a los cultos. Este tiene forma de templete sostenido por cuatro columnas, con suelo ajedrezado y cerrado en su parte trasera con un tablón donde se recrea una puerta usando pequeñas cabezas de clavos. La fecha y el dato de quién lo adquirió lo conocemos por una inscripción existente en la trasera, donde puede leerse: “A devocion de los Marqueses de la Gomera para el uso de Ntro. Padre Jesús Nazareno año de 1866”.

La influencia de esta familia podemos constatarla en un documento de 1876, donde el entonces cobrador Feliz Padilla especifica una serie de donativos, entre los que se encuentran 63 reales depositados en manos del presbítero don Juan Antonio Martín Sánchez “para un frontal de altar o para unas sacras, según conteste la Sra. Marquesa de la Gomera”. Mucho poder debió tener la referida señora en todo lo relacionado con el patrimonio, ya que a ella se le otorga la última palabra sobre en qué se empleará el dinero de Padilla, “pues ambas cosas hacen falta en el altar”⁶⁰. Ella debía conocer el patrimonio a la perfección, pues gran parte del mismo se debía a sus predecesores, por lo que probablemente cumpliera las funciones de camarera de la sagrada imagen.

Es complicado esclarecer qué se compró con el obsequio del cobrador, debido a que han llegado hasta nuestros días tanto un frontal como unas sacras y las dos cosas podrían datarse a finales del siglo XIX. El frontal, de madera dorada y estilo neogótico, cuenta con una tracería compuesta por cuadrilóbulos en su parte superior, mientras que el resto de la pieza consiste en una superficie lisa partida en tres secciones mediante columnas. En la central se encuentra el anagrama JHS tallado en una cartela sobresaliente y las otras dos aparecen decoradas con motivos vegetales lisos, elaborados con una admirable pericia y gran vistosidad, conseguida gracias al uso de pan de oro mate para el fondo, y a la reserva del brillo para los dibujos. Las sacras, por su parte, son de fundición y responden a un diseño neobarroco, rematadas en su parte superior por una crestería en cuyo centro aparece el JHS inscrito con un sol que alterna los rayos rectos

⁶⁰ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

y flamígeros a imitación del escudo de los frailes mínimos, detalle alusivo a la orden que durante años estuvo establecida en el convento de la Victoria y a la que la hermandad estaba muy ligada.

Actualmente también se conserva una vara plateada, portada por el hermano mayor, que debió ejecutarse a finales del XIX, no correspondiéndose con esta época la galleta que la remata. En esta se representa a un Nazareno enmarcado por una orla troquelada en serie, ejecución que dista de la del mástil. El mismo se compone por cuatro tubos unidos con nudetes desde los cuales parten, tanto en dirección ascendente como descendente, finas hendiduras que simulan el contorno de hojas de laurel sin llegar hasta la parte central del tramo, sino quedándose a medio camino y dejando lisa esa zona. En fotografías de aproximadamente los años treinta se ha identificado la misma vara con una galleta circular en cuyo interior se alojaba recortada una fotografía del titular. Esta galleta ha sido recientemente localizada y se trata de una circunferencia de lata cuyas dimensiones concuerdan con una fotografía recortada en forma oval que estaba trasapelada en el archivo. La galleta se encontraría alojada a un palo de madera y con vistas a mejorarlo se sustituyó por el de plata, pasando a coronar este último y sustituyéndose años más tarde por la pieza troquelada, con el fin de salvar las notables diferencias que debieron existir entre ambas partes. De 1890 se conserva un recibo del pago de diez reales a Antonio Camargo por la factura de dos cetros, pero desconocemos si al menos uno de ellos se corresponde con el conservado⁶¹.

Ya en el siglo XX tenemos constancia, gracias a la documentación gráfica, de la sustitución del paso procesional, algo que debió producirse en los años veinte de la nueva centuria. Nos atrevemos a afirmar esto porque en 1925 se pagaron 415 pesetas invertidas “en el arreglo de ensanche de la portada del atrio”, algo que pudo producirse debido a la compra del nuevo trono y a las mayores dimensiones de este respecto al anterior. Este era de estilo neogótico, el cuarto que hubo en Osuna junto al que Hipólito Rossi talló para la Vera Cruz en 1896⁶², el antiguo de la Virgen de los Desamparados que hoy utiliza el Triunfo de la Santa Cruz y el del Dulce Nombre, en el que la imagen procesionaba dentro de un templete. Fue el que antecedió al actual y se vendió en los años cincuenta a la Hermandad del Calvario de Estepa, habiendo sido iluminado en un primer momento por candelabros de guardabrisas que fueron sustituidos por faroles de

⁶¹ Ibidem.

⁶² RAMÍREZ OLID, José Manuel: *Osuna durante la restauración (1875-1931)*, op. cit., p. 761.

madera. Los guardabrisas siguen en poder de la hermandad ursaeonense. El resto del paso responde a un diseño que recuerda mucho al del frontal de altar descrito anteriormente, donde se alterna el mate del fondo con el brillo de motivos vegetales, con cartelas en las que se enuncian pasajes de las Escrituras. Lo remata una crestería de marcada tendencia gótica donde despuntan elevados pináculos.

De la ejecución del estandarte bordado que procesiona en la actualidad también se tiene constancia en la documentación examinada. Su hechura se debe a la comunidad de Carmelitas Descalzas entre noviembre de 1922 y marzo de 1923 y su diseño responde a una pieza de forma cuadrangular que cuenta con una parte superior lobulada donde se incluyen veneras que se repiten en torno al motivo central, compuesto por el anagrama JHS bordado sobre malla y lentejuelas. Su parte inferior se remata con dos puntas de las que penden borlas y todo el conjunto, colmado por una rica decoración floral, lo recorre en su perímetro un bordado a modo de fino cordón. La profusión de hojas de cardos y roleos que se entremezcla con la hojarasca apenas se corresponde con los diseños que se hacían en la Osuna de la época⁶³.

En 1929 esta misma congregación se encargaría de realizar un pendón para el que se compraron “15 mt. de gro morado y 5 encarnado”, materiales que junto al trabajo de las religiosas elevaron el montante a un total de 314 pesetas⁶⁴. Este pendón del que se habla debió ser un amplio trozo de tela de forma rectangular que, a modo de bandera, se introducía en un mástil por uno de sus lados más estrechos, algo que se confirma cuando recurrimos a una nueva fotografía. Esta nos aporta un dato interesante y es que los 5 metros de tejido encarnado servirían para formar una cruz sobre el morado, de tal modo que cada una de sus puntas tocaría el filo de la bandera. Probablemente esta estuviese rematada por un lazo en su parte superior, al igual que las banderas que siguen saliendo en los cortejos de Osuna actualmente.

5.1. La renovación estética de la imagen de Jesús Nazareno

En el tránsito de los siglos XIX al XX la estética que caracterizaba a la imagen de Jesús Nazareno se fue viendo alterada con el paso de los años, respondiendo en gran medida a las modas. Nos referimos con esto principalmente al hecho de que se dejaron de usar las túnicas bordadas, que en

⁶³ FERNÁNDEZ AGUILAR, Carlos: “El Estandarte de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno”. *Revista Semana Santa y Glorias de Osuna*, 2016, pp. 16-17.

⁶⁴ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

este caso no eran cortas sino de tipo caudal, muy difundidas en Málaga, Córdoba y Cádiz⁶⁵. En esto debió influir mucho la novedad impuesta por Muñoz y Pabón en la Hermandad del Gran Poder de Sevilla a partir de 1910, cuando el Señor comenzó a salir con túnica lisa.

Con total seguridad esto no entraría en los planes de quienes formaron la comisión que se encargó de adquirir la túnica de cola que la bordadora Patrocinio López realizó en 1881, ya que ellos acostumbraban a vestir a Jesús Nazareno con su mejor atuendo para la estación de penitencia. Algo así hubiera ocurrido también con la marquesa de la Gomera, quien probablemente hubiese rechazado la idea de que la cruz de duelas de perfil poligonal que ella donó, con sus casquetes de gusto neoclásico⁶⁶, fuera cambiada por una cruz de apariencia tosca y estilo arbóreo que, conjugada con la túnica lisa, ofrecía a los fieles a un Nazareno más humanizado al que se había despojado de parte de sus atributos divinos.

Pero en este tiempo de transición, donde la imagen vestiría túnica bordada unos años sí y otros no, los cofrades que se encontraban al frente de la hermandad en 1929 decidieron pasar a nuevo terciopelo la túnica bordada más antigua que se conservaba, que era morada antes de su restauración. Debido a que la estrenada años atrás se había realizado en este mismo color, posiblemente los hermanos decidieron no repetir y recurrieron a un terciopelo “morado-corinto”, según la descripción que se hace en la factura emitida por la fábrica de tejidos de Emilio Gómez Sánchez, afincada en Valencia. Un total de 20,60 metros necesitaron las religiosas mercedarias descalzas, quienes se encargaron de pasar el bordado al nuevo terciopelo⁶⁷. Esto llevó emparejados otros gastos en material necesario para las labores, como era el caso de la entretela para otorgar rigidez al terciopelo y al bordado y el raso para el forro.

El trabajo de las religiosas me atrevería a calificarlo como poco riguroso, ya que parte del bordado de la túnica se perdió al pasarlo a nuevo terciopelo. En las instantáneas más antiguas donde se reconoce a Jesús vistiéndola se aprecia cómo el perímetro de las bocamangas y todo el de la cola lo recorría un bordado menudo formado por pequeñas hojas que fue sustituido por una malla de dudosa calidad. En la zona del pecho y parte del cuello se conserva también esa malla, por lo que sostenemos que en

⁶⁵ ÁLVAREZ MORO, M. N. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: *Los ajuares de las cofradías. Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. T. IV. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005, p. 278.

⁶⁶ MORÓN CARMONA, Antonio: “La renovación estética de la Hermandad de Jesús Nazareno de Osuna en el último tercio del siglo XIX”, op. cit., p. 178.

⁶⁷ AHJNO. Sección cuentas, s/f.

ellas también debió existir el desaparecido bordado⁶⁸.

Sin lugar a dudas, esto supuso un cambio estético importante, ya que la costumbre era contemplar a Jesús vestido de morado. Algo similar debió suponer contemplarlo con túnica corta, con su nueva cruz arbórea o sin el Cirineo, escultura que completaba la iconografía del Nazareno sobre su paso y que dejó de procesionar en torno a los años cuarenta del siglo XX, siendo destruido a mediados de los noventa. Todos estos cambios se fueron sucediendo de forma progresiva, de tal modo que la cruz arbórea por ejemplo llegó a procesionar con los casquetes neoclásicos donados por la marquesa de la Gomera.

En el inventario de 1869, mencionado ya en varias ocasiones, aparecen dos atributos que Ntro. Padre Jesús portó durante este periodo de cambio transcurrido entre finales del siglo XIX y primer cuarto del XX que, desgraciadamente, no han llegado a nuestros días. Ambos los comentaremos a la par, aunque su valor es indudablemente muy distinto. Por un lado, se habla de la existencia de “dos guirnaldas de flores de trapos”, que son las que aparecen en viejas fotografías rodeando las manos de la imagen como sujetándolas a la cruz, probablemente porque la articulación de los codos no quedaba totalmente fija o porque el agarre de la cruz al cuerpo no ejercía su función correctamente, tomándose esta medida para garantizar su sujeción. Las otras piezas de las que se habla son unas “potencias de lata”. Actualmente se conservan dos juegos: el más antiguo, de plata sobre-dorada, fue donado por la marquesa de la Gomera en 1862 y el segundo, de oro con rubíes, fue realizado en el taller madrileño de Trust Joyeros en torno al año 1954. Estas últimas están grabadas en uno de sus rayos con los nombres de Manuel y Javier Tamayo, apellido vinculado al marquesado.

Las fotografías vuelven a ofrecernos una vez más el dato y en este caso, en muchas de ellas se observan unas potencias con diseño neobarroco que ya no se conservan. Estas son fácilmente reconocibles porque en el centro cuentan con un tondo flanqueado por dos ces, además de tener tres haces los rayos, siendo de mayor altura el central. Lo que no es fácil identificar es si estas eran las de lata, ya que en numerosas ocasiones la tradición oral ha manifestado la existencia de unas potencias de plata que no se han conservado y que, o bien eran las de la fotografía, o se trataba de las de la marquesa de la Gomera, que eran de plata en su color y en algún momento se doraron, causando esto la confusión.

⁶⁸ En alguna ocasión se ha señalado que las mercedarias descalzas bordaron al Nazareno una túnica, pero realmente lo que hicieron fue pasar los bordados de la antigua, que era morada, a un nuevo terciopelo.

Con estas potencias y con una cruz arbórea en la que se aprecian unas vetas muy marcadas en la madera se imprimieron unas estampas del Nazareno y en muchas de ellas aparecía acompañado por la Virgen de los Dolores. En ellas la imagen luce una túnica de aspecto adamascado, de apariencia parda, donde destacan unos dibujos con distinto diseño y de considerable tamaño que recorren todo el tejido, con una estampación posiblemente asimétrica. En las bocamangas y el cuello se observa un ancho galón como remate y asomando, una camisa blanca. La túnica se ciñe a la cintura con un cordón de dos vueltas. Debido a que las fotos están en blanco y negro es difícil adivinar el color de la túnica, sin embargo en la calle de Jesús, cercana a la parroquia de la Victoria, sede de la hermandad de Jesús Nazareno, se encuentra un retablo cerámico sin fecha, firmado por Montalván (Triana), donde podemos contemplar exactamente la referida cruz arbórea, potencias y la túnica morada. Si se compara el azulejo del Nazareno con la fotografía, pueden identificarse idénticos pliegues en el tejido, el cuello, el cingulo colocado a la misma altura y justamente el mismo perfil, algo que invita a pensar que el artista se basó en esa fotografía para pintar el retablo y que le facilitarían el color de la túnica adamascada. Todos estos elementos, la cruz, las potencias y la túnica forman parte de la iconografía del Jesús de los años veinte, el mismo que se reproduce en las antiguas estampas, a las que podemos dar color admirando el azulejo que se encuentra en la calle que lleva su nombre.

Conclusión

A raíz de este análisis puede concluirse que, frente a la creencia errónea de que la vida de la Hermandad de Jesús Nazareno transcurrió sin grandes alteraciones en el último cuarto del siglo XIX⁶⁹, la cofradía llevó a cabo una serie de empresas que marcaron el devenir histórico de la misma y sirvieron para determinar la estética de la corporación. Las reformas acometidas en la capilla del Nazareno, la preponderancia de sus cultos, la labor continua de enterramiento de sus hermanos o la adquisición de nuevos enseres y la restauración de otros son un claro ejemplo de que a finales del siglo XIX y principios del XX la hermandad vive un momento de auge, síntoma de una Semana Santa que en Osuna se encontraba en vías de reorganización, de forma paralela a la que vivieron otras hermandades de nuestra geografía.

⁶⁹ PASTOR TORRES Álvaro: "Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Osuna". En: *Nazarenos de Sevilla*. Vol. III. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1997, p. 141.



1. Vista trasera de la túnica que las mercedarias descalzas pasaron a un nuevo terciopelo en 1929. Obsérvense las ondas que recorren el perímetro de la pieza, muy del gusto neoclásico, así como la cruz de duelas de la marquesa de la Gomera. Al fondo puede verse el zócalo, colocado en la obra de 1891. Foto: Manuel Núñez.



2. Retablo cerámico de Jesús Nazareno situado en la calle de Jesús. En él puede observarse al Nazareno con una túnica de aspecto adamascado y unas potencias que no se conservan.



3. Subida a la Colegiata durante una estación de penitencia. La imagen luce la túnica que pasaron las monjas y la cruz donada por la marquesa de la Gomera. Procesa sobre el paso de estilo neogótico que actualmente se encuentra en Estepa.



4. Nuestro Padre Jesús Nazareno sobre su paso neogótico pero con túnica corta lisa y cruz de duelas. Tras el paso puede contemplarse a un elevado número de penitentes empalados en las cruces.

HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO. 450 AÑOS DE LA HERMANDAD DE NUESTRA SEÑORA DEL ROBLEDO DE CONSTANTINA

Pedro M. Martínez Lara

La devoción popular hacia la Santísima Virgen María es un fenómeno constante a lo largo y ancho de la geografía andaluza, y más concretamente, en el territorio correspondiente al antiguo reino de Sevilla. Desde tiempos fernandinos, las apariciones de la Virgen o el hallazgo de imágenes que habían sido ocultadas en los más variopintos lugares, tuvo como consecuencia sostenida en la historia la consolidación y difusión de la devoción mariana bajo las más diversas advocaciones. No obstante, es a lo largo del siglo XVI, y más concretamente durante su segunda mitad cuando comienzan a surgir, en paralelo al desarrollo y auge de las devociones a la Virgen, hermandades y corporaciones de carácter letífico, especialmente dedicadas a rendir culto a las diferentes advocaciones, que cada población o comarca había tomado ya como protectoras y patronas¹. Abordar estos asuntos desde el punto de vista de los usos artísticos, permite una aproximación tanto a los objetos en sí mismos, como a su funcionalidad y uso en el contexto para el que han sido creados, proporcionando así una visión global e integrada de una realidad poliédrica y compleja.

Enclavada en plena sierra norte sevillana, la localidad de Constantina ha

¹ Sobre estos procesos existe una extensa bibliografía de la que se ha considerado conveniente entresacar en esta ocasión algunas obras que hoy funcionan como fuentes primarias; tal es el caso del manuscrito de Ledesma, y otras que incluyen una acertada visión panorámica del proceso. Vid. LEDESMA, Joan de: *Imágenes de María Santísima Nuestra Señora en esta ciudad de Sevilla y su reinado, y distrito del Andalucía y Extremadura, donde están estos santuarios y algunas noticias de Sevilla y de su Santa Iglesia*. Sevilla, 1633, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, (B.C.C. ms. 59-4-19, olim. 85-5-16); VESGA CUEVAS, Juan: *Las advocaciones de las imágenes de la Virgen María veneradas en España. Ensayo de una teología popular mariana en España*. Valencia: Cespusa, 1988. VELASCO MAILLO, Honorio Manuel: "Las leyendas de hallazgo y de singularización de imágenes marianas en España. Una aproximación a la categoría de imagen-persona". En: GONZÁLEZ CRUZ, David (coord.). *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica. Actas del I Congreso Internacional celebrado en Almonte-El Rocío, (España)*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999, pp. 89-102; VELASCO MAILLO, Honorio: "La apropiación de los símbolos sagrados. Historias y leyendas de imágenes y santuarios (s. XV-XVIII)". *Revista de Antropología Social*, vol. 5, 1996, pp. 83-114 y VELASCO MAILLO, Honorio: "Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local". En: ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos; BUXÓ, María Jesús y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (coords.). *La religiosidad popular t. II, Vida y muerte: la imaginación religiosa*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 401-410.

sido sustento de dos grandes devociones marianas: la Virgen de la Yedra, hoy perdida, y que solo subsiste en la memoria de la población a través de un leve recuerdo y la evidencia material de los restos ruinosos de lo que fue su ermita, el topónimo que identifica aquel paraje y en los nombres propios de cada vez menos mujeres. La otra devoción es la de la actual patrona de la localidad: Nuestra Señora Santa María del Robledo, a quien dedicamos este estudio.

El origen de la devoción y la Hermandad de Santa María del Robledo

En agosto de 2018 se van a cumplir 450 años de las primeras reglas conocidas de la Hermandad de Santa María del Robledo.

El hecho de alcanzar los cuatro siglos y medio de andadura supone un evidente motivo para la conmemoración dentro de la corporación, puesto que es preciso festejar la historia poniendo en valor los hitos y procesos que han posibilitado el desarrollo de la devoción y el culto a lo largo de todo ese tiempo. Es por eso que a lo largo de estas páginas pretendemos, por un lado, poner en orden y arrojar luz sobre lo conocido y por otro, aportar nuevo conocimiento sobre elementos fundamentales que han sido para la historia de la hermandad, centrando la atención en dos focos de importancia: los orígenes y primeras reglas conocidas de la corporación y la arquitectura que acoge la devoción a la Virgen del Robledo: su ermita, trazando su historia y usos arquitectónicos que le han dado, a lo largo de algo más de cuatro siglos, su aspecto actual.

El origen de la devoción a la Virgen del Robledo es por ahora confuso y se diluye en el tiempo. Tanto la memoria colectiva que recoge la tradición, como los diferentes estudiosos que han abordado el tema están de acuerdo en fijar en el siglo XVI el inicio de esta historia que parece arrancar con una aparición de la Santísima Virgen a un joven pastor de ovejas, de nombre Melchor. El milagroso suceso habría tenido lugar en el paraje donde hoy se levanta la ermita del Robledo, que ya en aquel momento servía como área de descanso y abrevadero de las bestias que eran conducidas en trashumancia por la cañada real del Robledo. Recogida por diversos autores, la leyenda refleja con todo detalle cómo esta aparición se produce en un momento de penuria para Constantina, que padecía una epidemia de peste². Más concretamente, Romero Oviedo refiere incluso el

² La primera versión impresa de la misma es la del sacerdote CARMONA Y MANSO, Rafael: *La Virgen del Robledo: tradición religiosa del siglo XVI / leyenda original y en verso por el presbítero Rafael Carmona y Manso*. Burgos: [s.n.] (Imp. y librería de la viuda de Villanueva), 1878. Más tarde han aparecido otras obras que sobre la misma base amplían el relato: GRADOS FERNÁNDEZ, Antonio: *Melchor y la Señora del Robledo*. Constantina: Asociación Cultural Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1984.

dato del bautismo del mencionado pastor, aunque sin aportar referencias concretas, situándolo a comienzos del siglo XVI, por lo que según esto, la aparición debería encuadrarse dentro del primer tercio del mismo³. Sea como fuere, ni este ni otros autores han aportado con certeza documental datos seguros sobre este suceso. Lo que sí parece más que probable es que, en torno a 1560, estuviera ya cristalizada en Constantina la devoción a la Virgen tras una aparición que habría tenido lugar no demasiados años antes. Esto estaría en relación de consecuencia con los procesos de transformación experimentados por la Iglesia Católica en general y la devoción popular en particular, a raíz de la puesta en marcha de la Contrarreforma.

El 24 de agosto de 1568, treinta y un vecinos de Constantina se reunieron para aceptar unas nuevas reglas, bajo las que desarrollar su devoción a la “Virgen Nuestra Señora, Santa María de las Virtudes, cuya advocación es en la ermyta del Robledo”⁴. Esta es por ahora la primera referencia documental segura que se conserva sobre la devoción y la Hermandad de Santa María del Robledo. Se trata de un libro manuscrito compuesto de 11 hojas de pergamino in-cuarto que contiene 18 capítulos. El libro apareció cosido a un expediente correspondiente a un pleito fechado en 1797, del que seguramente las reglas formaban parte como prueba documental, quedando finalmente depositado para la historia, en la sección de Justicia del Archivo General del Arzobispado de Sevilla⁵. No obstante, algunos de los textos e informaciones que han sido consultados para la elaboración de este estudio sitúan el primer hito histórico relacionado con la Virgen del Robledo el 4 de agosto de ese mismo año 1568 y de hecho se trata de una creencia muy extendida⁶. Aunque se afirma que existe evidencia documental de este otro hito, esta no aparece referenciada y tampoco ha sido encontrada en la documentación disponible, por lo que quizá se trate de un error de transcripción del documento ya citado y fechado veinte días después.

Centrando la atención en estas primeras reglas, un primer aspecto a

³ Vid. ROMERO OVIEDO, Juan: *Constantina en el Imperio. Discurso leído en la Fiesta de Cultura celebrada en la Ciudad de Constantina el día 28 de agosto de 1942 por el Presbítero D. Juan Romero Oviedo, Cronista honorario de la Ciudad*. Constantina: Ayuntamiento de Constantina, 1942, p. 12.

⁴ El documento original se encuentra en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.), Secc. Justicia, Hermandades, leg. 9907 s/f. En adelante, las reglas serán citadas como *Libro de reglas de la Hermandad de Santa María del Robledo de 1568*.

⁵ Ibidem. El mal estado de conservación del expediente del siglo XVIII, prácticamente ilegible, hace actualmente imposible el acceso al documento original, si bien el libro de reglas sí se conserva en relativo buen estado y está a la espera de un proceso de conservación.

⁶ Vid. <http://www.constantina.org/opencms/opencms/constantina/turismo/fiestas/traidadelavirgen/> (01/06/2017).

señalar es la propia advocación, que como queda expresamente recogido es inicialmente a Santa María de las Virtudes, apareciendo el Robledo como topónimo que más adelante, dentro del mismo documento, se revela como alternativo y definitivamente sustitutivo de la primitiva denominación. Este hecho quizá pudiera explicarse inicialmente por un proceso de identificación con el paraje donde se rinde culto y donde habría tenido lugar el hecho sobrenatural de la aparición mariana. Pero avanzando en el texto, concretamente en el folio siguiente, ya se hace referencia a la “cofradía de nuestra señora del Robledo”⁷. Un poco más adelante, los que ya se autodenominan “hermanos de Nuestra Señora del Robledo, que se dize de las virtudes”, a la hora de redactar las constituciones que encabezan las nuevas reglas, expresan “el deseo que tenemos de servir a nuestra Señora la qual tenemos por abogada nuestra, por tanto tenemos por bien de la elegir para guarda y profesión particular desta santa cofradía. Por quanto los antiguos hermanos della instituyeron y ordenaron que aviere elecion y hermandad de Nuestra Señora de las Virtudes, ordenamos y establecemos esta Santa ermandad de nuestra propia voluntad”⁸. Este fragmento resulta altamente revelador en tanto que su análisis aporta sustanciales novedades en cuanto a los orígenes de la devoción y de la corporación de Santa María del Robledo.

Aceptando que la devoción habría arrancado como se ha indicado, a mediados de siglo, se deja constancia de la existencia de una primera corporación, con sus correspondientes reglas –hoy en paradero desconocido–, bajo el título de Nuestra Señora de las Virtudes, siendo la que ahora redacta reglas, una nueva hermandad diferente de aquella, aunque nacida para rendir culto a la misma imagen de la Virgen y en el mismo lugar, aun mudando su advocación en el topónimo. La existencia de una imagen, presumiblemente escultórica, se deduce del capítulo II de estas reglas, en el que se manda a quien fuera hermano “acompañar a Nuestra Señora del Robledo dende su casa hasta la iglesia mayor desta villa como es costumbre y bolvella a su casa quando los oficiales acordaren de llevalla siendo dia de fiesta [...] y esto a de ser para el dia del Corpus Christi y la an de traer en procesión”⁹. Aparte de certificar la existencia de la imagen de la titular, en este extracto se pone de manifiesto que la voluntad primera de

⁷ A.G.A.S., Secc. Justicia, cofradías, leg. 9907, *Libro de reglas de la Hermandad de Santa María del Robledo de 1568*, fol. 2r^o.

⁸ *Ibíd.*, fol. 3r^o.

⁹ *Ibíd.*, fol. 4r^o.

la corporación, el principal culto que se ha de celebrar, es acompañar a la Virgen del Robledo en su traslado anual desde “su casa”, es decir, la ermita, hasta la parroquia de la Encarnación, iglesia mayor de Constantina. Queda patente en consecuencia que tanto el germen como el núcleo de la devoción a Nuestra Señora de las Virtudes, o lo que es lo mismo, a la Virgen del Robledo es la estrecha relación de contacto con la villa de Constantina. Es muy frecuente que cuando una devoción importante está localizada fuera de poblado, la localidad o localidades que le rinden culto promuevan traslados a un templo ubicado dentro del núcleo urbano en casos de especial necesidad –rogativas–, o con una periodicidad fija. En la actualidad, existen muchos casos en el territorio andaluz de prácticas devocionales similares, aunque casi siempre se trata de fenómenos desarrollados a partir de una de estas rogativas extraordinarias o momentos de especial necesidad¹⁰. Por tanto, la relación que se da en Constantina atesora un especial interés, puesto que aparte de configurarse el Robledo como un lugar para la práctica de la devoción popular en forma de peregrinación esporádica para los vecinos, desde los primeros momentos de instauración de la devoción quedó establecido que la villa acogería durante un tiempo determinado, cada año, a la imagen de la que es su patrona. Esto constituye una derivación alternativa a la fórmula de la romería, quizá la más extendida en nuestro territorio¹¹.

Así las cosas, la base sobre la que se asienta tanto la devoción a Santa María del Robledo, como la hermandad que le rinde culto y ahora cumple 450 años de la aprobación de sus primeras reglas, es la venida anual y acompañamiento de la imagen en ese traslado respectivamente. Algo que se ha verificado ininterrumpidamente, salvo contadas interrupciones, a lo largo de los siglos con la sola alteración de las fechas en las que se celebra este traslado y permanencia de la Virgen en Constantina.

Volviendo al asunto de estas primeras reglas, el resto del contenido de los 18 capítulos establece tanto los demás actos de culto a celebrar

¹⁰ Tal es el caso, entre otras muchas, de la también serrana y antiquísima devoción a Nuestra Señora de Escardiel, patrona de Castilblanco de los Arroyos, que es llevada al pueblo desde su ermita cada cinco años en memoria de una intercesión de la Virgen en una epidemia en 1650. Vid. GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel: “Escardiel, advocación identitaria de Castilblanco: la devoción y la hermandad entre los siglos XVII y XVIII”. En: RODA PEÑA, José (Dir.). *XVI simposio de hermandades y cofradías de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2015, pp. 73-104.

¹¹ En la actualidad, el traslado de regreso de Nuestra Señora del Robledo a su ermita se realiza en septiembre bajo la fórmula de romería, aunque resulta particular en tanto que la peregrinación no se desarrolla con una imagen vicaria o un estandarte, sino con la propia patrona, sirviendo así la romería como complemento al culto original de la venida.

en honor de Santa María del Robledo, así como los instrumentos, cargos y estructuras para regir la hermandad. De entre los primeros destaca la misa que se le ha de dedicar en la ermita en la mañana de la Asunción, el mismo día que han de elegir cada año a los oficiales que se ocupan del servicio a la hermandad. Por lo que respecta a los cargos de estos oficiales, destaca la presencia singularizada del mayordomo, encargado de la administración de bienes, posesiones y rentas de la cofradía¹². Para concluir con el análisis de estas primeras reglas de la Hermandad y Cofradía de Santa María del Robledo, es curioso señalar que queda expresamente fijado en ellas el mecanismo de control al que van a someterse los hermanos y la corporación por parte de la autoridad eclesiástica. Concretamente, el provisor general, doctor Guevara, que rubrica estas reglas el 30 de agosto de 1568, indica que la hermandad y sus integrantes “sean obligados a admitir y admitan a los visitantes deste arzobispado a la visitación y corrección de la dicha cofradía y a le dar cuenta y razón de los bienes, rentas y limosnas della y de lo demás tocante a buena administración”¹³. De este modo, este documento adelanta en el tiempo la constancia de la devoción y Hermandad de Santa María del Robledo como una corporación perfectamente aprobada y reconocida. Hasta ahora el dato más antiguo al respecto era la copia de unas segundas reglas cuya aprobación data del 18 de octubre de 1599¹⁴.

Otro asunto no menos interesante es el de la duplicidad de denominaciones alrededor de la misma devoción, hecho que entre otros motiva la aparición de la Hermandad de la Virgen del Robledo. La que a la vista de los documentos manejados es primera y más antigua nomenclatura –Santa María de las Virtudes–, por medio de la que se propone a María como modelo de virtud e imitación para el cristiano, así como especialmente eficaz intercesora entre Dios y el género humano. Esta advocación está en directa consonancia con los planteamientos contrarreformistas que buscaban reforzar el culto a la Santísima Virgen María. Sea como fuere, no ha quedado constancia de ningún tipo acerca de las posibles motivaciones ante la elección de esta advocación, si bien, quienes han abordado el origen de la devoción a la Virgen del Robledo han señalado

¹² *Libro de reglas*, op. cit., fol. 5r^o.

¹³ *Ibidem*, fol. 11r^o.

¹⁴ Durante la visita al archivo de la corporación, al que hemos tenido acceso ilimitado, fue localizada esta copia aunque no está signada. Vid. Archivo de la Hermandad del Robledo de Constantina (en adelante A.H.R.C.), *Reglas de 1599* (Fotocopia de una transcripción mecanografiada) y <http://virgendelrobledo.org/historia.html> (01/06/2017).

que aquella estaría relacionada con los favores concedidos inicialmente por la Virgen a la villa¹⁵. Tampoco hay mayor noticia de la primitiva Hermandad de Santa María de las Virtudes, a la que se alude en las reglas comentadas¹⁶, ni lo que fue de ella. Lo que sí es cierto es que, de alguna manera, esta advocación no desapareció por completo, antes al contrario, quedó latente en la memoria de los vecinos de Constantina. Tan es así que gracias a la investigación desarrollada por Ruiz Barrera, se ha registrado al menos un renacer de este culto devocional a Santa María de las Virtudes¹⁷. Este relato arranca a finales del siglo XVII, cuando la madre Petronila de Jesús, profesa desde 1703 en el hoy extinto convento de Santa Clara de Constantina¹⁸, refiere en un libro de inventario del citado cenobio redactado por ella misma el hallazgo, siendo ella de corta edad, de una imagen de la Virgen de las Virtudes en el pajar de una casa de la villa. Según se refiere en el mencionado libro de inventario, la escultura, a la que ya en ese momento se le presume una notable antigüedad, se encontraba en mal estado de conservación, obligando a rehacer su encarnadura, además de dotarla de los aditamentos oportunos para su puesta al culto. Esta imagen de la Virgen quedó al cargo de la futura religiosa y la llevó consigo al ingresar en el convento de Santa Clara de Constantina. Una vez allí sucede un hecho prodigioso en 1707, que también refleja el citado volumen: el sudor del rostro de la imagen, lo que hace crecer la devoción, primero dentro de la comunidad de religiosas, y más tarde en la villa, siendo instalada en la iglesia del convento para su veneración¹⁹. Así las cosas, años más tarde, en 1740, se erigiría una hermandad en su honor bajo el patronato del rey Felipe V y con sede en una de las capillas de la iglesia del convento²⁰. A la vista también de las evidencias históri-

¹⁵ CARMONA Y MANSO, Rafael: *La Virgen del Robledo*. op. cit., y GRADOS FERNÁNDEZ, Antonio: *Melchor y la Señora del Robledo*. op. cit.

¹⁶ *Libro de reglas*, op. cit., fols. 2^o. y 3^o.

¹⁷ El relato completo, así como amplias transcripciones de los documentos que soportan al mismo, se encuentran en RUIZ BARRERA, María Teresa: "La Real Hermandad de Nuestra Señora de las Virtudes en Constantina. Datos para su historia". En: FÍLTER RODRÍGUEZ, José Antonio (ed.). *Actas de las VI Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla Sierra Norte (Constantina y Villanueva del Río y Minas, 20 y 21 de marzo de 2009)*. Sevilla: Ascil, 2009, pp. 139-152.

¹⁸ Sobre el convento, vid. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: "La provincia franciscana de Los Ángeles y sus conventos de la sierra Norte sevillana". En: ARANDA DONCEL, Juan. (Dir.) *Cuatro siglos de presencia de los franciscanos en Estepa*. (I simposio celebrado los días 11, 12 y 13 de septiembre de 2003). Estepa: Ayuntamiento de estepa, 2007, pp. 406-409.

¹⁹ El documento se encuentra en el A.G.A.S., secc. Justicia, Hermandades, Leg. 09916, apud. RUIZ BARRERA, María Teresa: "La Real Hermandad...", op. cit., p. 140.

²⁰ Ibidem, p. 142.

cas, casi nada ha sobrevivido de este culto, la hermandad y su patrimonio artístico²¹.

El marco arquitectónico: la ermita del Robledo, escenario de una devoción

Afrontar el estudio histórico-artístico de la arquitectura, planteándose esta como respuesta a una necesidad, como solución a un problema constructivo, permite aproximarse a las verdaderas circunstancias que motivan las formas edificadas, sus cualidades estéticas, las particularidades cronológicas, la casuística de la autoría y la cuestión del estilo. Además, en ocasiones, más allá de los datos positivos, el nombre de los autores de diseños y soluciones constructivas o espaciales empleadas, y las particularidades cronológicas, formales, compositivas y decorativas, resulta fundamental conocer los procesos históricos, sociales o devocionales que intervienen en la génesis y desarrollo de la arquitectura. Con estos planteamientos metodológicos se pretende afrontar el estudio del templo que se levantó para dar culto a Santa María del Robledo en el paraje donde la memoria colectiva indica que sucedió el hecho extraordinario de la aparición a aquel pastor de ovejas llamado Melchor.

Dando por ciertas las referencias al citado milagro, que hoy por hoy conforman el origen a la devoción por la Virgen en el Robledo, dos fueron las necesidades que hubieron de resolver los primeros vecinos de Constantina decididos a honrar a la Virgen en aquel lugar desde entonces bendito: una imagen a la que rendir culto y un templo en el que cobijarla.

Hay que recurrir a las reglas de 1568 para encontrar la primera noticia que hace referencia a ambas realidades. En efecto, en lo que pueden considerarse las constituciones y exposición de motivos de estos devotos de la que hasta entonces era Santa María de las Virtudes, se infiere indirectamente que en ese momento ya existen ambas²².

Centrando ahora la atención en las formas construidas que se conservan, la actual ermita de Nuestra Señora del Robledo es el producto de, al

²¹ El convento fue decayendo durante el siglo XIX al ser incautadas todas sus posesiones en la desamortización de 1835, hasta que quedó definitivamente sin monjas a comienzos del siglo XX. En 1902 fue concedido su uso a las hermanas de la doctrina cristiana, que renombraron la iglesia bajo el título de la Virgen de los Dolores. En 1936 sufrió saqueo, pero no fue completamente destruida. Su definitiva demolición tendría lugar en la década de 1970, restando solamente la portada del siglo XVIII. Vid. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: "El antiguo convento de Santa Clara de Constantina". *Revista de Verano de Constantina*, 2000, pp. 15-20 y RUIZ BARRERA, María Teresa: "La Real Hermandad...", op. cit.

²² *Libro de reglas*, op. cit., fol. 3rº.

menos, tres periodos constructivos y sucesivas reformas indeterminadas en número. En planta (Fig. 1), el templo consta actualmente de cuatro espacios sucesivos: un atrio porticado dispuesto transversalmente y que ocupa todo el frente del edificio, que da paso mediante un solo ingreso al cuerpo del templo, organizado en tres naves de altura similar y tres tramos en sentido longitudinal. Espacio que se cubre por medio de alfarjes de madera en par y nudillo en la nave central y de colgadizo en las laterales y se sostiene, además de en los muros perimetrales, en arcos ligeramente apuntados y enmarcados en alfiz sobre pilares rectangulares achaflanados, todo ello en ladrillo. A continuación se dispone un tramo más, cuyo espacio central se cubre mediante bóveda de media naranja sobre pechinas apeadas en arcos de medio punto y pilares igualmente de ladrillo. En las naves laterales, la cubierta de este sector se realiza mediante bóveda de medio cañón con lunetos dispuesta en sentido transversal, actuando como falso crucero. A este ámbito se añade un espacio rectangular en la cabecera, que sirve como presbiterio cubierto de similar forma. A todo esto se le suma el volumen del camarín, basado en una estructura de planta cuadrada que en altura se convierte en circular mediante chaflanes, cubierta con cúpula con su correspondiente tambor y linterna. A los lados del camarín se disponen dos salas gemelas que dan acceso al mismo, sirviendo también como sacristías.

Quienes se han ocupado de estudiar la ermita del Robledo coinciden en establecer que son diferentes periodos de actividad constructiva los que conforman el aspecto que hoy se contempla. El primero de ellos correspondería con la edificación original, es decir, lo que aquellos primeros fieles edificaron para dar cobijo a la devoción a Santa María de las Virtudes. Los redactores del *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*²³, primer estudio que se refiere al edificio, concluyeron a la vista de la morfología y características constructivas de los pilares y arcos apuntados enmarcados en alfices, que se trataba de una obra de carácter medieval. En efecto, las formas conservadas siguen la tradición constructiva mudéjar. Esta última idea es sobre la que insisten, más allá de la cronología, otros textos, cuyo carácter generalista y enciclopédico no les ha permitido mayor profundidad²⁴. No obstante, a la vista de los datos contrastables docu-

²³ AA.VV.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1947, vol. II, p. 340.

²⁴ AA.VV.: *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía Occidental*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1992, pp. 425-426; AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, vol. 2, p. 380 y AA.VV.: *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa, 2016, p. 287.

mentalmente, la construcción debe situarse cronológicamente, como fecha muy temprana, a comienzos del siglo XVI.

Así las cosas, inicialmente pueden plantearse algunas cuestiones relacionadas con la que se piensa fue la ermita primitiva. En primer lugar, el planteamiento de un templo de tres naves y al menos tres tramos en longitud indica que en el momento en que se proyectó se estaba cubriendo la necesidad de acoger a un considerable número de fieles en el templo, lo que da noticia del rápido auge de la devoción por la Virgen que se apareció a Melchor en el Robledo. Por lo que respecta a la cuestión de estilo, la pervivencia de la sintaxis constructiva mudéjar medieval, no debe inferirse simplemente como un rasgo retardatario, antes bien, hay que entenderlo como la pervivencia de soluciones formales y constructivas cuya reconocida solvencia y eficacia las mantuvo vigentes durante más de tres siglos. Aparte de lo dicho y aunque no hay constancia documental de ningún tipo que permita afirmarlo, lo más probable es que esta construcción fuera obra de maestros locales cuyo anclaje a lo tradicional no se debe tanto a un retraso formal o decorativo evidenciado en su quehacer, como a su adscripción a fórmulas consolidadas. Con respecto a esta primera fase constructiva, solo quedaría por resolver la problemática de la primitiva cabecera del templo, que fue desmontada para dar cabida a sucesivas modificaciones del espacio. A la vista de lo conservado y haciendo una lectura espacial de las proporciones de este sector del edificio, puede plantearse la hipótesis de que el cuerpo de la ermita mudéjar se prolongaba un tramo más. Este tramo ocuparía el espacio del que se ha denominado como falso crucero, y su cabecera se prolongaría en el eje axial, ocupando lo que hoy es presbiterio, justo delante de la embocadura del camarín. La fórmula elegida para configurar esta cabecera sigue siendo una incógnita, así como el lugar en el que recibía culto la imagen de la Virgen del Robledo.

Una segunda fase constructiva de la ermita ha sido situada cronológicamente por la historiografía a comienzos del siglo XVIII²⁵. Las actuaciones en este caso consistieron en el desmontaje de la cabecera original para dar cabida al crucero y bóveda de media naranja que centra este espacio. La diferenciación espacial entre el cuerpo de la nave y este ámbito se practica mediante un arco de medio punto sostenido por pilastras de orden toscano sobre podio, adosadas a los pilares originales, siendo estos soportes más robustos y prolongados en altura que los que sostienen el cuerpo mudéjar.

²⁵ AA.VV.: *Catálogo arqueológico...*, op. cit., p. 422; AA.VV.: *Guía...*, op. cit., pp. 425-426; AA.VV.: *Guía artística...*, op. cit., vol. 2, p. 380.

Tanto la bóveda semiesférica como las de cañón con lunetos que cubren este espacio son tabicadas y encamonadas en sus correspondientes camaranchones cubiertos con tejados a cuatro y tres aguas respectivamente. En la actualidad, el espacio de la bóveda, las pechinas y los intradoses de los arcos que las sostienen conservan una decoración pictórica mural con un programa iconográfico articulado por medio de roleos y formas vegetales carnosas imitando yeserías, que acogen tarjas con los emblemas marianos, escenas figurativas de la vida de la Virgen e inscripciones latinas extraídas de la Sagrada Escritura²⁶ (Fig. 2). Se trata por tanto de una operación de la que resulta un espacio cualificado para acoger la zona más importante del edificio: aquella donde se ubica el altar mayor y donde recibiría culto la imagen de la Virgen.

Pese a que en la documentación conservada no se hace referencia directa al proyecto ni a las diferentes actuaciones que conllevaron la ejecución arquitectónica de este espacio, sí se ha podido detectar una notable actividad constructiva en la ermita, traducida en los libros de cuentas en forma de obras de diversa entidad y alcance. Del mismo modo, estas actuaciones están concentradas especialmente en el marco cronológico que va entre 1723 y 1728, lo que concordaría con lo que afirman los autores de la *Guía artística de Sevilla y su provincia* a propósito de la cronología de este espacio²⁷. Centrando la atención en los apuntes documentales, si bien no se detalla el objeto de las diferentes obras, sí se conocen los importes, volumen y tipología de materiales empleados: cal, tejas, ladrillos, vigas y otros elementos empleados en la construcción²⁸. De lo que no hay duda, pues los apuntes lo indican siempre, es que se está trabajando en la ermita. Ante esto cabe pensar en dos opciones: o bien se trata de una intensa campaña de reparos y arreglos del inmueble, o que efectivamente se está transformando la cabecera del edificio original para dar lugar al actual crucero. De ser cierto este último aserto, se confirmaría en efecto que no hubo grandes derribos en la arquitectura precedente, pues de otro modo habrían estado

²⁶ Sobre las pinturas y su programa decorativo e iconográfico, vid. AA.VV.: *Pintura mural sevillana...*, op. cit., p. 287.

²⁷ Los apuntes documentales se encuentran diseminados por el Libro de cuentas que va de 1720 a 1746, vid. A.G.A.S. Secc. Justicia, Hermandades, Leg. 9888, *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1720-1746)*. La intuición cronológica está en AA.VV.: *Guía artística...*, op. cit., vol. 2, p. 380.

²⁸ El asiento de data más interesante en este sentido es el que en 1726 registra la entrega de 360 reales a Alonso Narvaes, maestro latonero, “por tres vidrieras con sus tres rejillas de alambre para las tres ventanas de la capilla de la iglesia de la Virgen que se conformaron”; también constan los asientos del transporte y las cantidades entregadas por “ahormar” las ventanas. Ibidem, s/f.

reflejados en la contabilidad los portes de desescombro. Antes bien, y como se ha indicado, se trataría de operaciones de desmontaje y reformulación del espacio y las formas. Por lo que respecta a la decoración pictórica, consta en las cuentas de 1725 la entrega de 830 reales a Esteban Martínez, dorador, “por el estofado de la capilla de la Ermita de la Virgen” y en el mismo año, 120 reales al mismo dorador “por pintar las barandillas de la capilla de la Ermita” y otros 50 reales más “por otras cosas que hizo en la capilla que no era de su obligación”²⁹. Estos datos, aparte de aportar solidez a la hipótesis cronológica para la realización del crucero, permitirían documentar la autoría de las pinturas murales de este espacio, que si bien han sido perfectamente descritas, no se había aportado por el momento ni su autor ni su fecha de realización. En efecto, Esteban Martínez es un reputado maestro dorador y pintor que trabaja en Sevilla y su archidiócesis durante el primer tercio del siglo XVIII, estando documentado por ejemplo trabajando con Luis de Vilches en retablos como el de la Asunción de las gradas de la catedral en 1723³⁰. Es en estos apuntes donde aparece también reflejado Luis de Baias, escultor ampliamente documentado en la comarca³¹, al que se le abonan trabajos menores, como la construcción de andamios. En suma, este proceso de remozamiento e impulso decorativo en la ermita de la Virgen del Robledo no viene solo a confirmar el sostenimiento de la devoción a la patrona de Constantina, sino un auge creciente en pleno siglo XVIII.

El camarín del Robledo: génesis constructiva, usos arquitectónicos y devocionales

El camarín donde recibe culto actualmente la imagen es el elemento arquitectónico más destacado de todo el conjunto de la ermita. La construcción del mismo constituye el tercero de los periodos de actividad registrados y también el más importante. Concebido como un edificio que casi podría funcionar de forma autónoma, responde a lo que Kubler caracterizó como “camarín-torre”³². Así, el camarín de la ermita del Robledo es

²⁹ Ibid., s/f.

³⁰ GALDIANO, María de los Ángeles: “El retablo del Rosario, obra de Luis de Vilches”. *ABC de Sevilla*, 06/06/1987, p. 40; PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Ciudad de retablos. Arte y religiosidad popular*. Sevilla: Caja de Ahorros Confederadas, 1987, p. 42.

³¹ GARCÍA GARCÍA, Antonio y SERRANO VARGAS, Antonio: “El escultor gallego Luis de Baias en Constantina (1701-1742)”. *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2003, pp. 491-500.

³² KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. *Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1957, pp. 285-291 y MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: *Arquitectura, urbanismo y paisaje en los santuarios españoles*. Madrid: Gea patrimonio, 2010, p. 296.

en efecto un monumental bloque organizado a partir de una planta centralizada, que no solo ofrece al interior un espacio grandioso a la vez que diferenciado donde ubicar la devota imagen. Es un dispositivo que permite presentarla al fiel de manera sobrecogedora y deslumbrante, tratando de aportar una visión espectacular de lo que se considera sobrenatural, un espacio destinado a suspender el ánimo y favorecer el éxtasis de la oración del fiel en un acto perlocutivo³³. De igual modo, al exterior se trasdosa una potente volumetría dotada de un tratamiento arquitectónico y formal diferenciado, que señala el lugar más importante del conjunto edificado. A la vez, el camarín evidencia exteriormente su superioridad jerárquica con respecto a los espacios adyacentes, tanto en dimensión como en aparato decorativo (Fig. 3). Como bien propone Morales, el camarín es uno de los productos más atractivos, novedosos y originales de la arquitectura del barroco en el territorio andaluz³⁴. Se trata de un aparato o máquina provisto de toda una serie de recursos luminosos –naturales o artificiales–, decorativos y también narrativos destinados a persuadir al espectador.

Al recurrir a esta tipología, se proporciona un nuevo espacio cualificado en el que los fieles pueden adentrarse en el ámbito sagrado para entrar en contacto directo e íntimo con la imagen de devoción. Es al mismo tiempo caja escénica de presentación abierta al cuerpo de la iglesia y salón de recepción donde la imagen, que preside, puede ser venerada en toda su contundente majestad en un ambiente sosegado, silencioso, privado y alejado de las miradas de otros. De este modo se interpone, entre la imagen de la Virgen, inundada de luz, y el fiel que la contempla desde el cuerpo mudéjar de la nave en penumbra, toda una secuencia de espacios iluminados naturalmente y en sombra, que actúan como membranas de separación entre ambos, lográndose potenciar ese carácter persuasivo del camarín. Por todo lo dicho, una obra arquitectónica como el camarín de la Virgen del Robledo no es producto de la casualidad. Una aproximación a su génesis y al medio en el que se produjo, así como trazar la historia material que levemente lo ha ido transformando, permitirá un mejor conocimiento de los usos arquitectónicos que han intervenido en la vida de

³³ BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1978, p. 11 y RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “La imagen persuasiva barroca: Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la cripta de San Lázaro de Málaga, una imagen textual”. *Boletín de Arte*, nº 17, 1996, p. 231.

³⁴ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: “Camarines del Barroco Andaluz”. En: MORALES MELLO, Magno (Org.): *Formas, Imagens, Sons. O Universo Cultural da História da Arte*. Belo Horizonte: Clío, 2015, pp. 66-79.

este espacio de culto y representación.

Fue Enrique Martín Ávila el primero en localizar y publicar noticias sobre la construcción de este camarín³⁵. Concretamente, en el libro de cuentas de la hermandad del Robledo, que va de 1801 a 1834³⁶, aparecieron los apuntes contables de esta empresa constructiva.

Como ocurriera en el origen mismo de la devoción a Santa María de las Virtudes, hoy del Robledo, la motivación principal que llevó a la hermandad a edificar el camarín, fue la acción de gracias por grandes favores concedidos. En la dedicatoria de las cuentas que el mayordomo de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo redacta de forma específica con motivo del inicio de las obras, cuya transcripción se ofrece íntegra en el apéndice, se encuentra el relato del hecho milagroso de la lluvia que acabó con una pertinaz sequía. A consecuencia de este prodigio y de las donaciones y limosnas que conllevó, la hermandad decidió emprender la obra del camarín, cumpliendo así el deseo de “colocar a su bienhechora en un trono decente”. No cabe duda de que esta empresa constructiva es resultado de un impulso devocional popular excepcional, que además viene a cubrir la necesidad de un nuevo espacio para el culto a la patrona de Constantina.

No obstante, es preciso referir que con anterioridad a este hecho, la devoción a la Virgen del Robledo había venido experimentando un notable auge, algo que sin duda repercutió de manera positiva en el aspecto económico para la hermandad de la que es titular. Entre las diversas causas que pueden encontrarse para este auge está nada menos que el favor de la monarquía hispánica, a través de la concesión que hace Carlos IV a la villa de Constantina en 1792 de celebrar feria “en este sitio del Robledo, para los días 16, 17, 18 de agosto”, según reza la lápida de piedra que aún hoy se conserva en el atrio de la ermita. La celebración de esta feria reportaría a partir de ese momento un notable aumento en la capacidad económica de la hermandad, al percibir esta parte de los beneficios de la venta de los productos con los que allí se comerciaba, coincidiendo además en el tiempo con el culto principal en honor de la Virgen del Robledo. Estos estímulos económicos, aparejados al hito devocional referido, son los que

³⁵ En efecto, en la mencionada publicación, Martín Ávila refiere datos y transcripciones sobre los inicios de las obras y las circunstancias que motivaron las mismas. Documentación que ha sido revisada por completo y de la que ahora se ofrece un análisis extenso. Vid. MARTÍN ÁVILA, Enrique: “El camarín de la ermita del Robledo”. *Revista de verano de Constantina*, 2016, pp. 20-23.

³⁶ A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f.

llevaron a la hermandad a tomar el acuerdo de emprender la obra del camarín el 6 de enero de 1808³⁷. El contenido de este acuerdo es del todo revelador de las circunstancias en las que la hermandad decide acometer la obra del camarín y las condiciones iniciales del encargo. En efecto, parece que es Dionisio Fernández Araujo, el que recibe el encargo de proyectar y ejecutar las obras. Muy poco se sabe de este artista natural de Constantina y que se dice vecino de Osuna³⁸. No obstante, este autor no se haría finalmente cargo de las obras, pues en las cuentas consta cómo se le abonan 320 reales “por costo de su viaje de la villa de Osuna a esta para tomar a su cargo la obra la qual no tuvo efecto por no convenir y de ser así resulta firmada la partida de Joseph Varcárcel quien se los entregó”³⁹.

El siguiente apunte de la data de las cuentas del camarín revela una información hasta ahora inédita: “Es data siento y sesenta reales dados a Josef Fernández, por los diseños que sacó para la obra y costo de su viaje de la ciudad de Sevilla a esta, consta de su recibo en el cuaderno de ellos que para más formalidad y quitar dudas escribo”⁴⁰. Es por tanto el que más adelante aparece consignado como maestro de obras José Fernández quien aporta los diseños para el camarín de la ermita de la Virgen del Robledo. Las cuentas reflejan igualmente cómo es este mismo maestro, junto con otro llamado Pedro Sánchez, quienes con un grupo de peones se hacen cargo de las obras y reciben por ello diferentes pagos por conceptos como “cortar molduras en basto” o “el corte de la ventana”⁴¹, de lo que podría deducirse que son maestros yeseros los que se encargaron de ejecutar la obra del camarín.

Volviendo al acuerdo tomado por el cabildo de hermanos de Nuestra

³⁷ El citado acuerdo fue publicado por Martín, si bien en el apéndice documental (documento 2), se ofrece transcripción íntegra del acta que se encuentra en el libro de acuerdos correspondiente. A.H.R.C. *Libro de acuerdos de la Cofradía de Nuestra Señora María Santísima del Robledo (1782-1883)*, fols. 40 r^o-v^o., apud. MARTÍN ÁVILA, Enrique: “El camarín...”, op. cit., p. 20.

³⁸ Por el momento, tan solo ha podido documentarse su actividad componiendo el retablo de la Hermandad de Ánimas de la parroquia de San Pedro Apóstol de la localidad de Peñaflores, trabajos por los que recibe 1200 reales en 1799. Vid. LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco: *Historia de la Hermandad y Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio de Peñaflores*. Peñaflores: s/e, 2005, s/p.

³⁹ A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f. Cuentas del año 1808.

⁴⁰ En la publicación citada no se repara en que son dos personas distintas las que reciben los pagos al tener el mismo apellido. Los primeros 320 reales se entregan a Dionisio Fernández, mientras que los 160 siguientes se pagan a José Fernández. Vid. MARTÍN ÁVILA, Enrique: “El camarín...”, op. cit., p. 20 y A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f. Cuentas del año 1808.

⁴¹ A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f. Cuentas de los años 1808 y 1809.

Señora del Robledo de edificar el nuevo camarín, se expresa que “a de ser ygual al de la Señora de los Ángeles extramuros de Ornachuelos”⁴². Aunque a continuación el acuerdo especifica que se han de incluir algunas variantes que intentan mejorar el indicado, queda demostrado que tanto en los procesos de creación y evolución de las tipologías constructivas de esta índole, como en los usos arquitectónicos que las animan y articulan, hay un constante sentido de la emulación. Esto se debe a que de una parte se está recurriendo a la repetición de un modelo consolidado como óptimo para el culto a las imágenes de gran devoción, y por otro hay una clara voluntad de superación de esas mismas referencias. Lamentablemente, no se ha conservado nada de la ermita de la Reina de los Ángeles de Hornachuelos, por lo que resulta imposible evaluar el grado de dependencia que finalmente desarrollaría el camarín del Robledo con respecto al que se menciona en el acuerdo.

El proceso constructivo del camarín de la Virgen del Robledo queda reflejado en las diferentes cuentas que los mayordomos de la hermandad van ofreciendo año a año. Por lo que respecta al interior, las referencias de la data indican que las decoraciones de yesería estaban en ejecución en 1822, ya que constan importantes cantidades destinadas a este fin, como los “mil ciento cincuenta reales y ocho reales y diez y siete maravedís dados a Francisco Fernández por los adornos de talla hechos de yeso en el camarín”⁴³, algo que podría dar a entender la conclusión de las mismas alrededor de esta fecha. No obstante, no puede considerarse que las obras hubieran finalizado completamente, ya que al menos durante una década más se registran con cierta continuidad diferentes pagos por materiales de obra y jornales de maestros alarifes con sus peones. Un dato clave para trazar la cronología de la finalización de la obra se ofrece en la data del año 1833, cuando consta que se ha terminado de tejar la cornisa del camarín⁴⁴ y hay diferentes partidas por notables cantidades de tejas, lo que implica que la cubierta del camarín está terminándose en este momento, un cuarto de siglo después del inicio de las obras.

El resultado que hoy se contempla cumple la función simbólica que

⁴² A.H.R.C. *Libro de acuerdos de la Cofradía de Nuestra Señora María Santísima del Robledo (1782-1883)*, fols. 40 r^o.

⁴³ *Ibidem*, cuentas de los años 1822-1823.

⁴⁴ A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f. Cuentas de los años 1832-1833.

propone Muñoz: presentar a la imagen de veneración en el “marco de la misma gloria o cielo, prometido por Jesucristo a los justos”⁴⁵. Un espacio que supone quizá el último gran camarín construido en todo el área de influencia sevillana y que ha de considerarse heredero formal tanto de los camarines ecijanos como los del área estepeña, cuyo estudio sistematizó Sancho Corbacho, quien junto con otros autores posteriores han puesto de relieve que las formas presentes en el camarín del Robledo corresponden a un periodo del barroco tardío, en el que las formas transitan hacia una sintaxis plenamente neoclásica⁴⁶. En efecto, en el interior del camarín pueden distinguirse dos lenguajes arquitectónicos y decorativos yuxtapuestos: el que corresponde a la articulación de los paramentos del nivel principal del mismo y el que abarca desde el nivel de las pechinas hasta la cúspide. El primero de ellos (Fig. 4) aparece desarrollado a partir de un orden arquitectónico que solo se manifiesta en los rincones de este espacio de planta cuadrada y que está protagonizado por columnas corintias dispuestas en chaflán sobre el rincón. Estas aparecen colocadas sobre podio y rematadas con dado de entablamento y están abrigadas en un sistema complejo de pilastras y retropilastras superpuestas, donde se suprime el capitel y se pasa directamente al entablamento, rematado todo por una potente y moldurada cornisa sobre modillones. El resto del muro permanece liso solo interrumpido por una leve moldura de enmarque de los vanos de iluminación y acceso. Esta sintaxis, especialmente la forma de articular la columna, está en conexión con la arquitectura desarrollada por Fernando Rosales y José Echamorro en los campanarios de las parroquias sevillanas de San Bartolomé y San Ildefonso, respectivamente (Figs. 5 y 6), aunque en los casos citados, realizados durante la última década del XVIII, el orden empleado es el jónico y los soportes secundarios no prescinden del capitel. El hecho de que en el Robledo se prescindiera de los capiteles secundarios permite dar mayor énfasis a la columna, resultando al mismo tiempo este lenguaje desornamentado más próximo al neoclásico que al academicista del que procede. Un silencio decorativo que a la vez contribuye a dar protagonismo a la imagen de la Virgen, colocada originalmente sobre un tronco de roble, donde se apareció. Parte de ese tronco se conserva hoy bajo el pedestal de mampostería y mármol sobre el que se dispone hoy la Virgen, y que sirve de apoyo al baldaquino de metal

⁴⁵ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: *Arquitectura, urbanismo y paisaje...*, op. cit., p. 292.

⁴⁶ SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1952, pp. 240 y ss. AA.VV.: *Catálogo arqueológico...*, op. cit. y AA.VV.: *Guía artística...*, op. cit., vol. 2, p. 380.

plateado, que en otro tiempo fue el cobijo de la patrona de Constantina sobre el paso que sirve en los traslados⁴⁷.

Sobre este primer cuerpo se dispone la cubierta del camarín que arranca de cuatro arcos de medio punto que dan lugar a sendas pechinas que articulan el tránsito del espacio cuadrangular a la planta circular que presenta la espectacular cúpula. Tanto los tímpanos de los arcos como las pechinas están decoradas con relieves realizados en yeso con cartelas que contienen el rótulo: “VIVA M^a. SANTÍSIMA DEL ROBLEDO”, dividido en cuatro partes. Estas tarjas están a su vez orladas por motivos de lazo, guirnalda y festones que en algún caso recuerdan a rocallas muy simplificadas. Sobre estas cartelas aparecían unas águilas que hoy no se conservan. Las pechinas albergan igualmente tarjas ovaladas y orladas que contenían originalmente emblemas marianos como el sol y la estrella (Fig. 7), que hoy han desaparecido, quedando en blanco el espacio que ocupaban.

El tambor de la cúpula (Fig. 8) arranca de una moldura ondulada que repite un modelo muy difundido por los Figueroa en espacios tan representativos como el Sagrario de la parroquia de San Pedro en Carmona, o el arranque de la linterna que corona la cúpula de la iglesia del noviciado jesuítico de San Luis en Sevilla. Esta modulación de la cornisa procede del orden salomónico entero definido en los tratados de arquitectura de fray Juan Ricci y Guarino Guarini, y que se consagra como una de las formas más características del Barroco al plantear todos los elementos del orden arquitectónico con la sinuosidad de la columna torsa o salomónica⁴⁸. El alzado interior del tambor de la cúpula se resuelve en un orden de ocho columnas corintias decoradas con guirnalda en el tercio superior del fuste. En los huecos resultantes se alternan vanos de iluminación y edículos, todos ellos animados por pares de columnas que sostienen arquillos muy rebajados. Al exterior, este cuerpo presenta planta octogonal (Fig. 9) y está también animado por soportes de orden toscano alternando pilastras y columnas exentas en los planos macizos, mientras en los que corresponden con los huecos de iluminación, el vano está enmarcado de manera similar al interior. El remate se resuelve con un entablamento con

⁴⁷ El actual baldaquino se compone de cuatro balaustres que fueron estrenados con motivo de la coronación canónica de la Virgen del Robledo en 1988, confeccionados para sustituir a otros anteriores y lisos que servían en el paso, mientras la cubierta es más antigua y, aunque no se ha podido localizar la fecha concreta, ya está presente en fotografías de la década de 1950.

⁴⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio. “Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el ‘Orden Salomónico entero’”. *Goya*, nº 160, 1981, pp. 202-211.

salientes sobre los soportes, decorando con triglifos la sección de friso que se adelanta sobre el muro. La bóveda sobre el tambor es ligeramente rebajada y está seccionada por nervios ondulantes, que confluyen en el óculo que da paso a la linterna que interiormente carece de articulación, si bien al exterior repite el ritmo de columnas con entrantes y salientes. La cúspide del camarín es un cuerpo cilíndrico macizo rematado con una moldura que aloja el perno que sostiene la cruz y veleta que fue colocada en abril de 1818, pagándose por ella trescientos reales a Joaquín Guerrero⁴⁹. Desde el punto de vista estético y formal, este segundo cuerpo y remate del camarín de la Virgen del Robledo resulta retardatario en cuanto emplea fórmulas cuyo auge se remonta al menos un siglo en el contexto sevillano. Esta falta de novedad tiene su explicación en que por encima de la originalidad e innovación formal está el concepto de uso al que obedece esta arquitectura: la persuasión residente en la articulación retórica del espacio barroco, plenamente vigente en este caso, pese a darse ya bien entrado el siglo XIX.

Dentro de los usos que operan en la presentación de la imagen durante el Barroco y en el contexto de este camarín, hay que hacer también referencia a un elemento complementario de este aparato arquitectónico: el retablo que enmarcaba la embocadura del camarín. Los documentos conservados refieren que previamente a la construcción del camarín, la Virgen del Robledo era venerada en un retablo cuyo autor es por ahora desconocido y que no se conserva, pero se sabe que nada más comenzar las obras se pagaron cincuenta y un reales “a Juan Fernández Porras por un día que estuvo en la ermita quitando el retablo y demás cosas que hizo” y otros “dieciséis reales pagados a Manuel Cabrera por un día que estuvo en la ermita con Juan Fernández para quitar el retablo de la Señora y acomodar a su merced [la Virgen] en otro sitio”⁵⁰. Años más tarde, aparecen tanto en las cuentas como en los acuerdos de cabildo diversas referencias a un nuevo retablo, concertado con el ensamblador Francisco Fernández Guerrero al que se pagarían sus trabajos a razón de cien reales mensuales hasta la fecha prevista de su terminación⁵¹. Estos pagos están registrados entre 1826 y 1829 con regularidad. También se registran pagos

⁴⁹ A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f. Cuentas de los años 1817-1818.

⁵⁰ Ibidem. Cuentas de los años 1808-1813.

⁵¹ Ibid., cuentas de los años 1826-1827, 1827-1828 y 1828-1829, y A.H.R.C. *Libro de elecciones de diputados 1822-1895*, s/f.

a este mismo artista por trabajos de montaje de lo que se entiende son diferentes partes del retablo que se va asentando en la ermita conforme se van terminando las piezas. No obstante, parece que este retablo o bien no termina de gustar o no se concluye por parte del artista, ya que la hermandad entabla un pleito con el mencionado Francisco Fernández Guerrero según se expresa en el acta del cabildo celebrado el 26 de diciembre de 1834, cuyo tenor es “sobre que este cumpliera la contrata que hizo para la construcción del retablo de la señora”⁵². No queda claro qué destino tuvo la obra emprendida por Fernández Guerrero, ni qué grado de acabado alcanzó. Tampoco ha podido ser identificado otro retablo vendido en 1829 al convento de San Francisco de Constantina, constando que la hermandad cobró su importe en misas dichas por los padres franciscanos en la ermita⁵³. Sea como fuere, consta que la hermandad no acababa de encontrar la solución óptima para resolver la embocadura del camarín, por lo que ya casi en la mitad del siglo, concretamente en 1847, se recurre a Juan y Gabriel de Astorga, reputados escultores y ensambladores de retablos afincados en Sevilla para la realización del que parece fue el retablo definitivo para este lugar. Así, consta en el libro de elecciones de oficiales cómo en el cabildo del 16 de agosto de ese año 1847 se refiere el pago de 1375 reales y 17 maravedís “Por la conducción de parte del retablo viejo a Sevilla y por los honorarios del escultor don Gabriel Astorga que vino a tomar medidas para el nuevo retablo, porte hecho desde Sevilla, conducción del dicho Astorga para ponerlo y la de un oficial de carpintero y otro de dorador que le acompañaron” y en el asiento siguiente consta la nada despreciable cantidad de 6698 reales “pagados a Don Juan de Astorga por el retablo nuevo, dos altares colaterales con sus insignias de hoja de lata, 4 ángeles para detrás del camarín y puertas de cristales para el mismo según recibos”⁵⁴. Este es un dato importante, en tanto que se documenta por primera vez a padre (Juan) e hijo (Gabriel) trabajando en una misma empresa⁵⁵. Aunque nada de lo expresado se conserva en la actualidad,

⁵² Ibidem, cabildo de 26 de diciembre de 1934.

⁵³ “Son data ciento sesenta y seis reales dados a el padre guardián de san francisco por veinte i cuatro missas dichas en la ermita desde el diez i nueve de abril que principiaron por cuenta del retablo hasta el veinte y nueve de agosto”. Vid. A.H.R.C. *Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834)*, s/f. Cuentas de los años 1828-1829.

⁵⁴ A.H.R.C. *Libro de elecciones de diputados 1822-1895*, s/f.

⁵⁵ RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”. *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 269-288 y ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “Los retablos de Juan de Astorga”. *Laboratorio de Arte*, nº 17, 2004, pp. 281-310.

podría quedar constancia del retablo y de los ángeles si se acepta que son los que aparecen en un par de fotografías añejas que permiten conocer, aunque de forma parcial, el retablo, de formas sencillas, articulando la embocadura del camarín en un orden apilastrado jónico realizado en madera policromada imitando mármoles oscuros y con algunas partes doradas (Fig. 11). Los ángeles estarían colocados sobre las columnas en el interior del camarín (Fig. 7). Sea como fuere, los usos de representación barroca de la imagen devocional se alargan en el caso del Robledo de Constantina hasta mediados de la decimonovena centuria, reforzando la hipótesis ya expresada de que en muchas ocasiones el valor de uso y la utilización de fórmulas consolidadas supera con creces el propósito de novedad o actualidad estética, hecho por el que estas formas no deben ser consideradas retardatarias, sino antes bien, plenamente actuales en tanto que cumplen con fidelidad el propósito que se les encomienda. No ha sido posible localizar la fecha de desmontaje de este retablo que fue suprimido para dejar paso a la embocadura tallada en yesería que actualmente se puede contemplar en la ermita, que a todas luces y a la vista de los testimonios fotográficos conservados, ha sido ejecutada en un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XX.

La historia constructiva de la ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo no culmina en este retablo en el que intervienen Juan y Gabriel Astorga. Consta que hacia 1926 fue construido el atrio adosado a los pies de la ermita (Fig. 10), configurando así una fachada abierta en tres arcos apeados en columnas de mármol sobre pedestales. De igual modo, en una fecha indeterminada se decide engrosar los enlucidos de muros, pilares y arcos, embotando notablemente las formas de la arquitectura del interior de la ermita. No se puede precisar si en el mismo momento se da otra actuación importante sobre el edificio, al colocar al nivel de los alfiles un cielorraso de cañizo y yeso tanto en la nave central como en las laterales. Una decisión adoptada quizá en función de mejorar las condiciones de confort de la ermita, posibilitando un espacio menos frío. Estos falsos techos son los que impidieron testear el estado de conservación de los alfarjes y artesanado de madera, que acabó colapsando a mediados de los años noventa del pasado siglo XX⁵⁶. Este hecho destructivo conllevó un profundo proceso de restauración en el que se recuperaron formas primitivas con respecto a las cubiertas del cuerpo de la nave, se añadió una

⁵⁶ SALDAÑA, Amalio y SALDAÑA ORTIZ-REPISO, Joaquín: "Cuando las viejas vigas del Robledo se cansaron...". *Constantina. Verano 94*, 1994. s/p.

escalera de descenso del camarín en el lado del Evangelio, permitiendo a partir de ese momento un sentido de circulación deambulatoria en torno a la imagen. De igual modo, se realizaron obras de consolidación de todas las estructuras⁵⁷.

En suma, la historia constructiva y decorativa que conforma el relato material de la ermita de nuestra señora Santa María del Robledo, no hace sino reflejar con fidelidad los usos que la arquitectura ha tenido en el plano de la devoción popular. Usos que han venido modificando formas, alterando e incorporando espacios y definitivamente recuperando y conservando estos, para mantener vivo un legado patrimonial tanto material como inmaterial, que se ha venido conformando desde hace al menos cuatro siglos y medio, en plena naturaleza, a poco más de dos kilómetros de Constantina y por una hermandad, que aunque nació para traer a la Virgen a la villa, no ha escatimado esfuerzos para dotarla de la mejor casa.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1.

Dedicatoria de las cuentas del camarín de la ermita de Santa María del Robledo.

A.H.R.C. Libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo (1801-1834), s/f.

“En el nombre de Dios y de María Santísima: Dedicatoria.

La Hermandad de Nuestra Señora del Robledo implorando el nombre de Dios y de María Santísima, da principio hacer un camarín a Ntra. Señora en su Ermita con unos cortos fondos, que los devotos de esta Señora han contribuido en acción de gracias por el prodigio que experimentaron obró esta milagrosa imagen. En último de febrero de mil ochocientos y siete se estaba padeciendo una seca terrible que amenazaba la mayor calamidad: pero este vecindario confiado en la protección de esta señora, ocurrió en tropa a la justicia pidiendo su permiso y licencia para traer a María Santísima en rogativa a la parroquia. Concedida que fue; el último día del mes de febrero se vistió la señora y como a las quatro de la tarde

⁵⁷ SALDAÑA ORTIZ-REPISO, Joaquín: “Restauración de la ermita de Nuestra Señora del Robledo”. *Aparejadores. Boletín del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla*, nº 59, 2000, pp. 30-35.

se puso la señora en las andas y en el mismo instante se presentó una nube que rápidamente fue extendiendo y en la madrugada del primero de marzo llovió copiosamente de cuyo prodigio todos dejaron sus camas corriendo por las calles alabando las misericordias de Dios y de María Santísima; en aquella misma hora muchos vecinos llenos de fervor y agradecimiento llamaron a las puertas de los señores curas y vicario de la parroquia pidiendo licencia para un repique general que se concedió inmediatamente el que duró mucho tiempo mesclado con vivas y regocijos. En la tarde de este día que fue el domingo primero de marzo fue traída la señora en hombros de sus devotos que andaban a porfía ofreciendo dones unos en grano y otros en dinero del cual se hizo un fondo para obsequiar a la Señora desde el 1 de marzo hasta el 28 de agosto todo con el mayor culto. Pero habiendo quedado sobrante el número de ciento y nueve fanegas de trigo y algunos restos siendo consistente en siete mil reales, esta hermandad que siempre a estado deseosa de colocar a su bienhechora en un trono decente, ha dado principio a esta obra confiada en la devoción de este vecindario que siempre a contribuido al culto de su señora con mucha liberalidad. Con estos auxilios y los de María Santísima a quien se consagra y dedica esta obra teniendo por cabeza su milagrosa imagen; espera esta hermandad concluir la con la mayor decencia como se ha principiado con el celo del mayordomo Manuel Rodríguez y José González y Antonio de la Cruz, y los diferentes hermanos que todos reunidos con la mayor eficacia desean la conclusión de dicha obra y los mayores cultos de su patrona en quien confían y esperan sus auxilios para servirles y alabarle para siempre”.

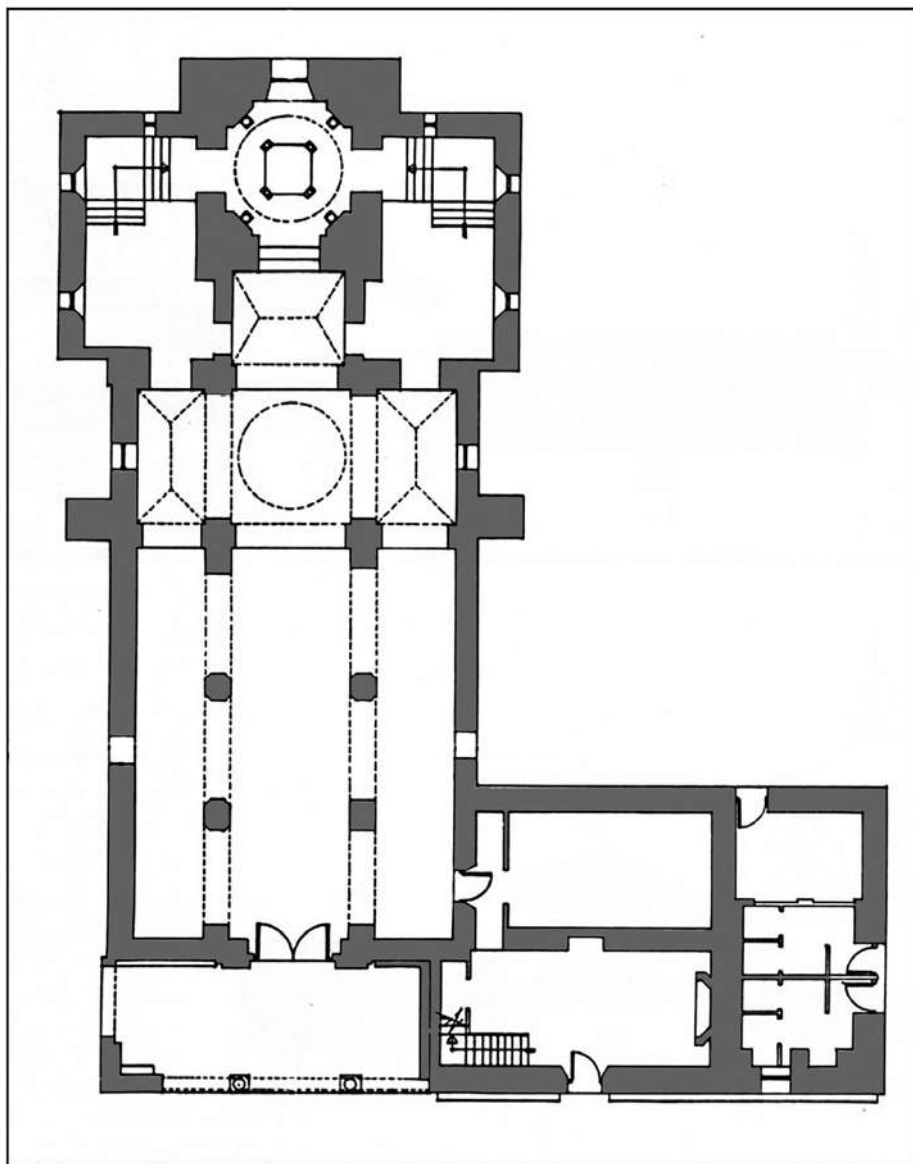
Documento 2.

Acuerdo que toma la Hermandad del Robledo de realizar un camarín para su titular.

A.H.R.C. Libro de acuerdos de la Cofradía de Nuestra Señora María Santísima del Robledo (1782-1883), fols. 40 r^o-v^o.

“En seis de enero de mil ochocientos ocho estando la Hermandad de Nuestra Señora del Robledo en su capilla del mismo nombre acordaron por ante mi se executase un camarín que fuese echo y dirigido por Dionisio Fernández Araujo natural de esta y vecino de la de Osuna quien reconoció i dio ynstrucción suficiente para su exeución el qual a de ser ygual al de la Señora de los Ángeles extramuros de Ornachuelos con la diferencia

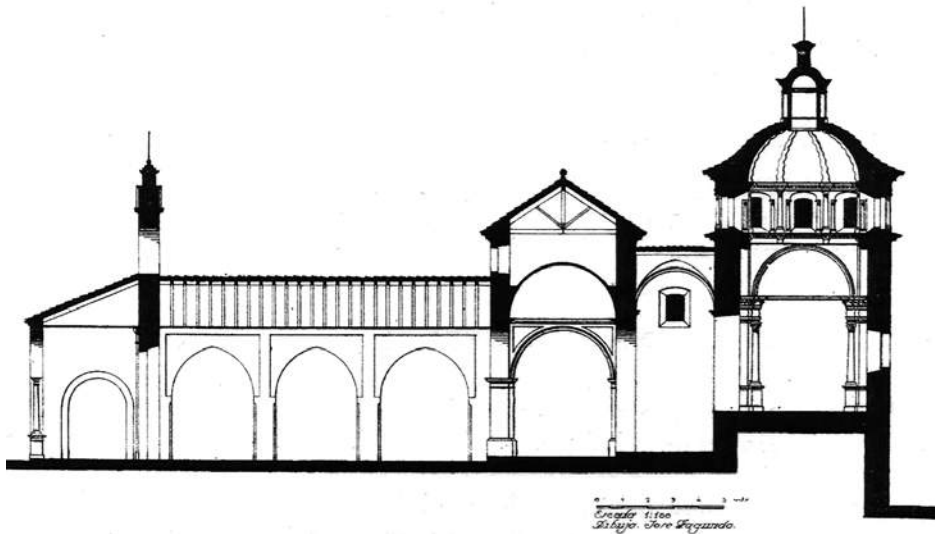
de ser esférico y de tener sobre cinco varas de diámetro según permita la nave de dicha iglesia, siendo todo construido el interior de yeso de la mejor condición y demás será el boca nicho adornado con un cuerpo del mismo orden. Con la diferencia de llevar quatro columnas i mesa de altar según el diseño firmado que entregó y a de existir en poder de dicho Araujo firmado del mayordomo y demás hermanos concurrentes a este acuerdo de que doy fee”.



1. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, planta general del estado actual (Planimetría del Plan Especial de Protección de Constantina).



2. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, pinturas de la bóveda del crucero (Foto: Pedro M. Martínez Lara).



3. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, sección longitudinal (José Fagundo, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. II, dib. 69).



4. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, alzado interior del camarín: detalle del orden arquitectónico (Foto: Pedro M. Martínez Lara).



5. Fernando Rosales, torre de la parroquia de san Bartolomé de Sevilla (Foto: Pedro M. Martínez Lara).



6. José Echamorro, torre de la parroquia de San Ildefonso de Sevilla.
(Foto: Pedro M. Martínez Lara).



7. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, alzado interior del camarín
hacia 1940 (Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla).



8. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, interior de la cúpula del camarín. (Foto: Pedro M. Martínez Lara).



9. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo. Exterior del camarín (Foto: Pedro M. Martínez Lara).



*10. Ermita de Nuestra Señora del Robledo, vista del porche
(Foto: Pedro M. Martínez Lara).*



*11. Ermita de Nuestra Señora Santa María del Robledo, retablo de la
embocadura del camarín hacia 1940 (Archivo Gráfico de la Hermandad de
Nuestra Señora Santa María del Robledo).*

LA HERMANDAD DE LA CENA DE SEVILLA DURANTE EL SIGLO XIX

Francisco Manuel Delgado Aboza

1. TIEMPOS OSCUROS, DÉCADAS DIFÍCILES (1800-1828)

Tras la última estación de penitencia verificada en el siglo XVIII, que tuvo lugar el Jueves Santo de 1768 desde su sede en el colegio de San Basilio Magno, la Hermandad de la Cena entró en un preocupante estado de decadencia, que como bien nos dice José Bermejo, originó que decayera el fervor de los hermanos y el culto a sus imágenes, “de tal modo que en lo restante del siglo no volvió a practicar su estación; quedando en el estado del abandono y el olvido”. Pese a todo, los escasos cofrades que integraban la cofradía en esta dura etapa consiguieron que el Consejo de Castilla aprobara, con fecha del 19 de febrero de 1791, una nueva regla¹. En ella se prohíbe que la corporación se llamara cofradía de sangre, pasando a denominarse como “Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Humildad, Sagrada Cena, y Nuestra Señora de Subterráneo”². Según Félix González de León, la sanción de estos nuevos estatutos no significó, como se podía haber esperado, la revitalización de la cofradía, ya que continuó “después en la misma postración, sin esperanzas de reunirse. Así la alcanzó la epidemia de 1800, en que se quedó casi sin hermanos”³.

En este estado tan doloroso, que como ya hemos visto arrastraba desde hacía tiempo, y con una exigua nómina de hermanos, tuvo que afrontar el terrible contagio de fiebre amarilla que castigó a la ciudad entre agosto y noviembre de 1800⁴. Al igual que otras muchas corporaciones, la de la

¹ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla: Abec editores, 1882 (Edición comentada, 2013), p. 142.

² DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “La Regla de 1791 de la Hermandad de la Cena de Sevilla y su aprobación por el Consejo de Castilla”. En: AA.VV. *Actas del XV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2014, pp. 95-130.

³ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla, con noticias del origen, progresos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*. Sevilla: Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, 1852, pp. 40-41.

⁴ VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta nuestros días (1866)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla, 1996, pp. 156-188; WAGNER, Klaus: “La epidemia de fiebre amarilla en Sevilla en el año 1800, según el testimonio de un contemporáneo”. *Archivo Hispalense*, nº 181, 1976, pp. 205-214.

Cena organizó una procesión de rogativas, que salió desde San Basilio en la noche del viernes 12 de septiembre⁵. El citado González de León nos dice que fue costeada por “la hermandad del Santo Cristo de la Cena, cuya imagen llevaron en ella, y iban alumbrando hermanos con túnicas de Nazarenos”; de regreso en el templo hubo sermón a cargo del padre fray José de Zúñiga, religioso del colegio de San Basilio⁶. Aunque González de León nos deja la duda de qué imagen fue la protagonista de esta rogativa, Bermejo habla directamente del “Señor de la Humildad” como el titular que salió a la calle en la que sería una sobrecogedora procesión. Por su parte, Justino Matute y Gaviria escribe que ese día desde San Basilio “la cofradía del Señor de la Humildad y Paciencia, y de Santa Lucía la del Prendimiento de Cristo, salieron así mismo de rogativa, conduciendo las de su advocación”. Una vez pasada la enfermedad, según afirma Bermejo, “se trató de dar impulso a la corporación y fomentarla; y en efecto, aunque no se logró su restablecimiento, cual se deseaba, mejoró de estado, teniendo las sagradas imágenes algún culto”. Igualmente, nos informa que se “compuso” las tallas de los apóstoles, que se encontraban en muy mal estado; “colocándose desde entonces en la capilla el paso de la Cena, los días de Jueves y Viernes Santo”⁷.

No tardaría mucho en presentarse otro contratiempo, que sin duda agravaría el estado de la corporación, nos referimos a la invasión francesa. Las tropas galas entraron en Sevilla el 1 de febrero de 1810, obligando al desalojo de los conventos, convirtiéndose muchos de ellos en cuarteles, como sucedió con el de San Basilio⁸. Como testigo directo de este momento histórico, Félix González de León –que contaba con 24 años de edad⁹– afirma que la Hermandad de la Cena pasó a la cercana parroquia de San Gil, mientras que la de la Lanzada, también con sede en dicho cenobio, se

⁵ HERMOSILLA MOLINA, Antonio: “La epidemia de 1800 y las Cofradías de Penitencia”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 161, 1973, pp. 7-8 y *Epidemia de fiebre amarilla en Sevilla en el año 1800*. Sevilla: Talleres Gráficos iOIGA!, 1978, p. 28.

⁶ Archivo Municipal de Sevilla (AMS). Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 1, ff. 119-120.

⁷ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., pp. 142-143; MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, t. III. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1887, p. 275.

⁸ MORENO ALONSO, Manuel: *Sevilla napoleónica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011, p. 360; SEGURA MÁRQUEZ, Francisco Javier: “Hermandades y franceses (1810-1812): patrimonio, fe y política”. En: AA.VV. *Actas del XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013, pp. 143-176.

⁹ DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “Félix González de León (1785-1854): una revisión biográfica”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 682, 2015, pp. 867-870.

trasladó a la de San Marcos. Asimismo, nos habla que la imagen del santo titular del colegio fue llevada a la de Omnium Sanctorum, repartiendo los demás efectos por distintos templos; destacando que la custodia dorada –que califica de magnífica– fue depositada en la parroquia de San Miguel, aunque en 1813 se devolvió a los basilios y se llevó a Omnium Sanctorum¹⁰, a la espera de la rehabilitación de San Basilio. Nada más sabemos sobre las particularidades que se vivieron en estos años tan difíciles, ignorando la fecha exacta o las circunstancias de su traslado a San Gil y los posibles quebrantos o daños sufridos. No podemos olvidar que en la noche del 3 del aludido mes de febrero los soldados franceses acuartelados en San Basilio entraron a la fuerza en su iglesia, arruinando parte de su patrimonio, viéndose gravemente afectados los enseres e imágenes de la Lanzada¹¹.

Pese a que los franceses huyeron de Sevilla el 27 de agosto de 1812, el lamentable estado en que dejaron el colegio de San Basilio y su iglesia imposibilitó que retornaran los monjes y las dos hermandades hasta 1814. Una vez más, no conocemos ningún detalle sobre el regreso de la Cena, afirmándose por González de León “que habiéndose vuelto á establecer el colegio de San Basilio se volvió á colocar en su capilla”, permaneciendo “en el mismo estado de abatimiento” que se encontraba con anterioridad¹². Los cultos programados para la reapertura del convento e iglesia de San Basilio comenzaron el domingo 12 de junio de 1814; a las seis de la tarde salió de Omnium Sanctorum una solemne procesión para llevar al Santísimo hasta San Basilio, concurriendo su Hermandad Sacramental y la de la Virgen de Todos los Santos. La comitiva estaba encabezada por el guión sacramental, seguido de los hermanos de ambas corporaciones con cera, luego la imagen de San Basilio, a continuación los dos simpecados, música y la Virgen de Todos los Santos en sus parihuelas. Por último, la cruz parroquial, el clero, los monjes basilios y su divina majestad en la custodia del convento, cerrando una música “marcial”. Tras la entrada en la iglesia se procedió a la reserva del Santísimo, quedando todas las insignias e imágenes para la función de estreno que se celebraría dos días más tarde. En

¹⁰ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 11, ff. 43-44 y 52-53; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, op. cit., pp. 41 y 138.

¹¹ ESCUDERO MARCHANTE, José María: *Estudio histórico-artístico de la Real Hermandad Sacramental de la Sagrada Lanzada*. Sevilla: Hermandad de la Sagrada Lanzada, 1995, pp. 18 y 48-51.

¹² GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, op. cit., p. 41.

su víspera, nos referimos al 13 de junio, la Lanzada verificó su traslado desde San Marcos, iniciándose a las siete de la tarde únicamente con la Virgen del Buen Fin, las demás imágenes estaban ya colocadas en San Basilio¹³.

El 14 de junio dio comienzo el jubileo circular y se llevó a cabo la solemne función para dar gracias por la reedificación de la iglesia, siendo el orador el padre Andrés de León, maestro de estudiantes del mismo colegio. Al día siguiente hubo misa cantada, con predicación del padre fray José de Zúñiga –que citamos en la rogativa de 1800–, del que se dice que era “predicador jubilado” y abad del colegio de San Basilio de Córdoba. Finalmente, en la mañana del 16 de junio se consagró una solemne festividad al Señor Sacramentado, costeada por la Hermandad del Santísimo de Omnium Sanctorum, siendo el orador el padre José María de Aragón, hermano de esta corporación y lector en sagrada teología en el colegio hispalense de San Basilio. Por la tarde hubo procesión de jubileo claustral y tras su conclusión, con el depósito del Santísimo en el sagrario, comenzó otra procesión para conducir a la Virgen de Todos los Santos a su sede¹⁴. Como dato revelador de la situación en la que se encontraba la Hermandad de la Cena, vemos que no hallamos ninguna alusión a la misma en la descripción que González de León realiza de todos estos cultos.

En los años siguientes la situación parece que no cambiaría demasiado, conociendo que en 1816 las dos hermandades de San Basilio (Cena y Lanzada) sufragaron el gasto de la procesión de jubileo, celebrada como era costumbre el 16 de junio¹⁵. Asimismo, apuntamos –gracias a José Bermejo– la tentativa por parte de los hermanos de la Cena de revitalizar su corporación en 1818, pensándose incluso en hacer la estación de penitencia en 1819. Sin embargo, este anhelo fracasó (“mas tan buenos deseos no tuvieron el cumplimiento debido”), continuando durante algunos años más en el estado de decaimiento que venía arrastrando desde hacía bastantes décadas¹⁶. González de León en su conocido *Diario* nos informa que el 7 de marzo de 1818 se iniciaron los septenarios de Dolores en casi todas las iglesias de Sevilla; asimismo, el 16 de junio registra que la procesión de jubileo de San Basilio fue sufragada por la

¹³ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 15, ff. 94-96 y nº 35; CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1984 (II Edición, 1991), p. 245; ESCUDERO MARCHANTE, José María: *Estudio histórico-artístico de la Real Hermandad Sacramental de la Sagrada Lanzada*, op. cit., p. 52.

¹⁴ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 15, ff. 96-99 y nº 34.

¹⁵ Ibidem. T. 17-18, f. 28.

¹⁶ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., p. 143.

Hermandad de la Cena¹⁷.

No nos puede extrañar que esta procesión de jubileo solamente fuera costeada por la Cena, ya que la Hermandad de la Lanzada había abandonado el colegio de San Basilio en la tarde del 10 de marzo de 1818, estableciéndose en la iglesia de San Francisco de Paula. Los motivos de este cambio de sede hay que buscarlos en las discrepancias con los religiosos basilios; las quejas se fundamentan en la negativa de los frailes a que la hermandad celebrara su septenario de Dolores por haberlo pedido con anterioridad la de la Cena¹⁸. La situación se vio agravada cuando los cofrades de la Lanzada elevaron pleito ante la autoridad eclesiástica¹⁹. Entre los papeles que conforman el expediente de estos autos encontramos la carta enviada por el abad de San Basilio, fray Antonio López, al mayordomo de la Lanzada Francisco María Mercier, fechada el 28 de enero de 1818. En ella se explica que en la noche del pasado día 19 le visitó el mayordomo de la Cena, que viendo que la comunidad estaba libre, por no tener “encargo por parte de la Congregacion o Hermandad de Nuestra Señora del Buen Fin”, le propuso hacer el septenario de Dolores, a lo que accedió el abad sin la menor duda al saber que nada había determinado la cofradía de la Lanzada²⁰.

Algunos días más tarde, el 30 de enero, pasó ante el provisor el procurador de los tribunales eclesiásticos de Sevilla, Felipe Ladrón de Guevara, que en nombre del mencionado mayordomo de la Lanzada le solicitó que hiciera saber al abad que bajo ningún pretexto permitiera a la Cena celebrar su septenario en los días en los que la Lanzada “acostumbra hacerlo”. Se explica que en 1817 la hermandad que representa llevó a cabo “un solemne septenario que concluyeron el día que recuerda la Yglesia los Dolores de Nuestra Señora”; del mismo modo narra que a pesar de contar con el derecho adquirido con justicia –según su criterio– se le había despojado por el abad de San Basilio. Para afianzar su argumentación, se presentaron ante el juez eclesiástico tres testigos, que declararon el 10 de febrero:

¹⁷ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 20, ff. 14 y 42.

¹⁸ ESCUDERO MARCHANTE, José María: *Estudio histórico-artístico de la Real Hermandad Sacramental de la Sagrada Lanzada*, op. cit., pp. 54-56 y “Los conciertos de la Hermandad de la Lanzada con los conventos de San Basilio (1670) y San Francisco de Paula (1818)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 482, 1999, pp. 118-123.

¹⁹ El expediente de este litigio lo cita Julio Mayo Rodríguez en las notas al capítulo de la Sagrada Lanzada en BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., pp. 401-402.

²⁰ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Justicia. Pleitos ordinarios. Leg. 11120. *Autos formados a instancia de la Cofradía de la Lanzada, en San Basilio con el mismo Colegio de San Basilio (1818)*, ff. 2r.-3v.

Manuel de León Garavito (45 años de edad), hermano de la Lanzada y maestro de primeras letras con escuela pública frente al mismo convento de San Basilio; José de Baños (42 años), vecino de la calle Virreina (actual Arguijo); y José María de Acosta (34 años), maestro fabricante del arte mayor de la seda y vecino de la calle Potro (hoy parte de Conde de Barajas). Estos dos últimos declarantes alegan no ser cofrades de la Lanzada.

Por su interés, nos quedamos con la declaración del señor Garavito, que manifiesta que su hermandad no tenía aprobación real, pero que habían acordado practicar las diligencias necesarias para obtenerla; también, le consta que durante la invasión francesa –como ya vimos– estuvo en la parroquia de San Marcos. Tras su regreso a San Basilio, en 1815 y 1816 la corporación celebró “función de divino culto”, que consistió en el jubileo circular, pláticas en los viernes de cuaresma, además de un quinario al Crucificado y función a la Virgen el Viernes de Dolores; en 1817 se añadió el septenario de Dolores, que fue costado con limosnas “eventuales” de los hermanos y otros devotos. En el cabildo del 4 de febrero de 1818, al que acudió como hermano, el mayordomo Mercier afirmó que si la hermandad no quería sufragar el septenario él estaba dispuesto a costearlo de su “faldiguera”. Con anterioridad a este cabildo, el citado mayordomo pasó oficio al abad notificándole sus intenciones, recibiendo la contestación que ya vimos en la misiva del 28 de enero. La reunión terminó dando facultad al mayordomo y a los demás oficiales para solicitar que se respetara el derecho de la hermandad a efectuar su septenario²¹.

Para defender los intereses de la Cena, el 12 de febrero se presentó ante el provisor el procurador de los tribunales eclesiásticos, Eustaquio José Rodríguez, en nombre del mayordomo de esta corporación, llamado Marcos Álvarez de Valcárcel. Este último, el día anterior, ante el escribano público José Antonio Íñigo, como oficial de dicha corporación, le había otorgado su poder tanto a él como a otros procuradores de la Real Audiencia como de los tribunales eclesiásticos y ordinarios. El mencionado Eustaquio manifiesta que la Hermandad de la Lanzada no tenía “posesión” de hacer el septenario, ni había –por consiguiente– despojo por el abad y colegio; de manera más tajante se muestra cuando afirma que dicha cofradía no puede pedir ni el provisor oírle mientras no tenga la “personalidad suficiente que le prestaría la Real aprobación”, constándole con certeza que dicha “congregación” no contaba con dicho beneplácito ni con el de

²¹ Ibidem, ff. 4r.-10v.

la jurisdicción eclesiástica. Por tanto, expone su oposición en todo a la pretensión de la Lanzada y en especial en lo que perjudicara a la corporación de la Cena, que tenía “publicado el Septenario doloroso”²².

Algunos días más tarde, el 19 de febrero, vemos de nuevo al procurador Ladrón de Guevara, en nombre del mayordomo de la Lanzada, ante el provisor. En esta ocasión pide que restituya a sus representados la posesión de sus derechos a celebrar el septenario, defendiendo que la Hermandad de la Cena no tenía ninguna preponderancia por no haber celebrado dichos cultos en ninguno de los años anteriores, al contrario que la de la Lanzada; además, añade que era inadmisibile el recurso presentado por la Cena, ya que contra esta corporación no se había litigado su parte y sí frente al abad de San Basilio, como representante de dicho colegio. Finalmente, el 20 de febrero de 1818 el provisor y vicario general del arzobispado decretaba que no había lugar a la restitución del llamado despojo a la Lanzada²³.

Recientemente se ha publicado la posibilidad de que la Hermandad de la Cena hiciera estación de penitencia en la Semana Santa de 1820²⁴, basándose en la inclusión de la cofradía de la “Humildad y Cena” entre las corporaciones, en este caso entre las del Jueves Santo, citadas en el cabildo de toma de horas celebrado el 28 de marzo de dicho año, a cuyo acto no se presentó ninguna de las treinta y tres corporaciones convocadas²⁵. Sin duda, podemos descartar con toda seguridad la salida de la Cena en dicho año, ya que por distintos motivos políticos ninguna cofradía realizó la estación de penitencia en 1820 y en los cinco años siguientes²⁶. Debemos tener en consideración que la nómina de hermandades que aparece en el susodicho cabildo –como era habitual– no estaba actualizada, encontrándonos corporaciones extinguidas o inactivas y otras que habían cambiado de sede, como la de la Lanzada que todavía se nombra como de San Basilio.

²² Ibid., ff. 12r.-14v.

²³ Ib., ff. 17r.-19v.

²⁴ GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”. En AA.VV. *Imágenes del Vía Crucis de Sevilla. Cristo de la Humildad y Paciencia. Arte, Iconografía y Devoción*. Sevilla: Moreno Artes Gráficas, 2015, pp. 77-78.

²⁵ HERMOSILLA MOLINA, Antonio: “Notas para la Historia. Un cabildo de toma de hora, en la segunda época constitucional”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 163, 1973, pp. 6-8.

²⁶ YBARRA HIDALGO, Eduardo: “Notas para la historia del Cabildo de Toma de Horas”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 457, 1997, pp. 104-107; CHAVES, Manuel: “Cofradías y cofrades (1820-1823). Hemeroteca”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 468, 1998, pp. 59-62; ESCUDERO MARCHANTE, José María: “Las Cofradías bajo el Trienio Liberal y sus secuelas (1820-26)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 589, 2008, pp. 315-319.

El sábado 16 de junio de 1821 tuvo lugar, como era tradicional, la procesión de jubileo de San Basilio, costeándose por las tres hermandades que asistieron: la Cena, la Sacramental de Omnium Sanctorum y la Santa Cruz de la calle Linos. En esta solemne ocasión el cortejo estaba formado por la imagen titular del colegio, una Inmaculada Concepción y su divina majestad en la custodia de San Basilio. Respecto a la referida corporación del Santísimo, sabemos que salió y regresó a su parroquia “formada con sus insignias y las parihuelas” con la citada efigie de la Pura Concepción²⁷. Años más tarde, y tras la finalización del jubileo del año santo celebrado en Roma en 1825, el papa León XII hizo “extensiva esta gracia extraordinaria al orbe católico”; sabemos que las bases y reglas de esta concesión tenían una duración de seis meses, desde el 10 de abril hasta el 9 de octubre de 1826. En Sevilla se estableció en cuatro los días “de estaciones piadosas para cabildos, comunidades, cofradías y congregaciones”, teniendo que visitar la catedral, el Salvador y las iglesias conventuales de San Pablo y San Francisco, en el caso de los hombres; y la catedral, San Pedro, Santa Catalina y San Isidoro las mujeres, fijándose otros templos para Triana²⁸. La Hermandad de la Cena celebró sus estaciones en la tarde de los domingos 4, 11, 18 y 25 de junio, saliendo a las cinco. De la primera, sabemos que la comitiva comenzaba con la cruz de la cofradía con seis cirios y después el simpecado con otros seis cofrades con cirios, rezando el santo rosario; el último domingo, a las siete de la mañana, hubo comunión general para todos los hermanos²⁹.

2. LOS AÑOS DE UN TÍMIDO RESURGIMIENTO (1829-1859)

Después de todas las adversidades vividas en las primeras décadas del XIX, llegamos a un punto de inflexión en 1829, que sin duda cambiaría el rumbo de la corporación. En dicho año “se recibieron nuevos hermanos, y habiendo hecho un esfuerzo, y proporcionado arbitrios, y haciéndolo todo nuevo porque nada había quedado, sino las imágenes desnudas, pudo al fin volver á hacer su estacion el año siguiente de 1830, con la nueva forma de hermanos con tunicas de nazarenos”³⁰. Pocos días antes, en la noche

²⁷ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 23, ff. 46-47.

²⁸ VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1994, pp. 332-334.

²⁹ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 30, ff. 111, 120, 128 y 136 y nº 79.

³⁰ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, op. cit., p. 41.

del Viernes de Dolores 2 de abril de 1830 salió de gala el rosario de Omnium Sanctorum y se dirigió a la calle Toqueros (actual Conde de Ibarra), muy cerca de la parroquia de San Nicolás, donde vivía la camarera de la Virgen del Subterráneo, “en cuya casa estaba dicha imagen”; desde allí fue trasladada en parihuelas a San Basilio³¹. Pensamos que la titular mariana de la hermandad se encontraba en casa de su camarera para vestirla y arreglarla para la salida procesional, lo que era común entre las corporaciones sevillanas de esa época y que incluso recogen algunos viajeros como fue el caso de Lady Louisa Tenison en su libro *Castile and Andalusia* (1853). Esta nos habla que las imágenes de la Virgen y los santos se vestían a veces en casa de sus camareras “para que pueda prepararse con más tranquilidad”, tras lo cual se enviaban “de vuelta a la iglesia, donde se exhibe para despertar una admiración ilimitada”³². Del mismo modo, no podemos olvidar que el propio González de León afirma que dicha dolorosa “es del acreditado escultor sevillano D. Juan de Astorga”, describiendo las demás tallas como antiguas, realizadas en pasta y de “poquísimo mérito, aunque de buen efecto á la vista”³³.

Para conocer los pormenores de esta esperada estación de penitencia seguimos con el testimonio de González de León, que explica que aunque su día era el Jueves Santo se le dio licencia para salir, como así sucedió, el Miércoles Santo 7 de abril. En el primer paso, el de la Cena, iba un “comité” de militares, dando principio con un estandarte blanco; luego seguía la Sacramental de Omnium Sanctorum, con su cera e insignias. Sabemos que se invitó a todas las corporaciones sacramentales de la ciudad, pero únicamente asistió la de su parroquia³⁴. Este paso llevaba faldones blancos, siendo iluminado con cera de color rojo, al igual que los cirios que portaban las personas que le precedían; los otros dos pasos iban acompañados de nazarenos con cirios y las “insignias de costumbre”. Tanto este paso como el del Cristo de la Humildad y Paciencia eran nuevos, a excepción de las imágenes; la dolorosa del Subterráneo salió en el palio de la Virgen de la

³¹ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 34, f. 18.

³² PLAZA ORELLANA, Rocío: *Eggon Lundgren. Un pintor sueco en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012, p. 196.

³³ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, op. cit., p. 42.

³⁴ Anotamos, a modo de ejemplo, cómo el hermano mayor de la Sacramental de San Andrés informó en la junta de oficiales celebrada 25 de marzo de 1830 de la llegada de un oficio de la Cena solicitando que les acompañaran, con cera e insignias, en la salida del Miércoles Santo de ese año. DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: *La Hermandad Sacramental de la Parroquia de San Andrés de Sevilla*. Sevilla: Hermandad de Santa Marta, 2015, p. 173.

Encarnación. La Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de la Encarnación de Triana, tal como se titula en la documentación, había acordado no sacar su cofradía en Semana Santa, aunque sí realizó en la tarde del 25 de marzo de 1830, festividad de la Encarnación de Jesús, una procesión con su “imagen de gala” o letífica, además de las efigies de San Rafael y San José.

Volviendo a la estación de penitencia de este histórico año, recordemos que no lo hacía desde 1768; advertimos que tanto en la nómina de Semana Santa como en el convite que se envía al propio Félix González de León, con residencia en la calle del Puerco (actual Trajano), se fija la hora de salida de la iglesia de San Basilio a las tres de la tarde; no obstante, en su *Diario* anota que la cofradía salió a las cuatro, resultando “una estación muy dilatada por lo que se recogió después de la diez de la noche”. Gracias al mencionado llamamiento conocemos algunos nombres ligados a la corporación o pertenecientes a su mesa de gobierno; así vemos al brigadier de los Reales Ejércitos y comendador de la orden de Santiago, don Juan de Soto, que aparece como protector de la hermandad; al presidente del colegio, el padre Nicolás de Aguilar; al hermano mayor José de Zúñiga y Jaén; al mayordomo Gregorio de Bartolomé y Araujo; al ya aludido fiscal y presbítero José María de Aragón; y, por último, a los dos consiliarios, José Velasco y Manuel Ayala³⁵.

Tras no salir en 1831, medida que estaría motivada por la prohibición del asistente de la ciudad, José Manuel de Arjona, de que los nazarenos llevaran las caras tapadas, lo que originó que todas las hermandades decidieran no realizar la estación de penitencia en ese año, con la única excepción de la Amargura que lo hizo sin nazarenos³⁶, volvió a verificarla en la tarde del Miércoles Santo 18 de abril de 1832, teniendo fijada la hora de salida desde San Basilio a las tres de la tarde. En esta ocasión, como nos narra González de León, llevaron nazarenos en los pasos de la Humildad y Paciencia y en el de la dolorosa, que iba en el de la Virgen de la Victoria de las Cigarreras, mientras que en el misterio de la Sagrada Cena marchaban las representaciones de las hermandades sacramentales de San Marcos y Omnium Sanctorum; abriendo toda la cofradía iba el estandarte de la propia corporación. Al año siguiente, de nuevo realizó su estación

³⁵ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 34, ff. 16 y 19-21 y nº 6, 10 y 11; MOLINA CAÑETE, David: *Hermandad Sacramental de San Benito. Historia y patrimonio artístico*. Sevilla: Delegación de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2004, pp. 54-56.

³⁶ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 35, f. 22. Véase también: BRAOJOS GARRIDO, Alfonso: *D. José Manuel de Arjona. Asistente de Sevilla. 1825-1833*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1976.

el Miércoles Santo (3 de abril), anotándose su salida a la una de la tarde³⁷.

En 1834 se establece concordia con la Hermandad de Monte-Sión por la precedencia de paso, acordándose que esta corporación entrase primero en la carrera oficial los años impares y la de la Cena los pares; documento que fue aprobado por el provisor el Martes Santo 25 de marzo de dicho año. Sabemos que en el cabildo general de la Cena, celebrado el 2 de ese mismo mes de marzo, se dio cuenta por el secretario primero Gregorio de Bartolomé y Araujo de la protesta realizada en el cabildo de toma de horas del año anterior, basándose en que su regla era más antigua –tan solo once meses– que la de Monte-Sión³⁸. Cumpliendo con esta concordia, en la tarde del Jueves Santo 27 de marzo de 1834 salieron tres cofradías, la de los Panaderos (o de Santa Lucía como la llama Félix González de León), la Cena, que tenía fijada su hora a las dos de la tarde, y la de Monte-Sión; todas “muy lucidas y adornadas”³⁹.

El Jueves Santo de 1835 (15 de abril) la cofradía de Monte-Sión sería la primera en pasar, teniendo las dos hermandades fijada la hora de salida a las tres de la tarde; no obstante, sabemos que finalmente la de la Cena no la efectuó por el riesgo de lluvia, lo que sí hizo la de la Oración en el Huerto pese a que había llovido bastante antes de la hora, salvándose del agua a pesar de lo mala que estaba la tarde. En la Semana Santa de 1836 volvió a salir el Jueves Santo (31 de marzo), anotándose las tres y media de la tarde como la hora de salida; sin embargo, en ese año no lo hizo la de Monte-Sión. Tras esta última estación de penitencia, que el citado González de León califica de “regularmente lucida”⁴⁰, y que ya no volvería a realizar hasta 1844, la hermandad entra en unos años difíciles, en los que se hace cargo de la iglesia de San Basilio tras la expulsión de los monjes con motivo de las disposiciones desamortizadoras de Mendizábal en 1835⁴¹.

Sabemos que el domingo 17 de junio de 1838 asistió con su simpecado a la procesión extraordinaria del Corpus organizada por las tres

³⁷ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 36, f. 38 y nº 9; T. 37, f. 21 y nº 13; JIMÉNEZ BARRERAS, Soledad: “La Semana Santa en tiempos del Asistente Arjona (1825-1833)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 542, 2004, pp. 232-235.

³⁸ Para un mayor conocimiento de este acuerdo véase el estudio realizado por JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “Una Concordia entre las Hermandades de Monte-Sión y la Cena (1834)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 552, 2005, p. 113.

³⁹ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 38, f. 34 y nº 11 y 12.

⁴⁰ Ibidem. T. 39, ff. 36-37 y nº 10; T. 40, f. 36 y nº 16.

⁴¹ PALACIOS ÁVILA, Juan: “Historia de nuestra Hermandad”. *Hermandad Sacramental de la Sagrada Cena*, nº 19, 1982, s.p.; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., p. 78.

hermandades, junto a varios particulares, de la parroquia de San Juan de la Palma (Sacramental, Maravillas y Amargura). De esta procesión se conserva un convite enviado por la Cena a Marcos Álvarez de Valcárcel, que lo vimos ocupando el cargo de mayordomo en 1818, citándole a las tres y media de la tarde en San Basilio, desde donde irían formados hasta la iglesia de San Juan de la Palma⁴². Igualmente, González de León nos cuenta que el Jueves Santo 24 de marzo de 1842 estuvieron puestos los pasos de la Cena en San Basilio y los de la Exaltación en Santa Catalina, a pesar de que ninguna de las dos cofradías iban a salir. Como ya anotamos, en 1844 volvió a realizar la estación de penitencia, siendo la única cofradía del Miércoles Santo (3 de abril), saliendo a las tres de la tarde. En esta ocasión González de León la considera “bastante lucida”, siendo acompañada en el primer paso –el de la Cena– por la Sacramental de Omnium Sanctorum con doce sacristanes con cirios rojos; a la vuelta de la catedral “bajó” por la Encarnación hasta Dueñas para seguir por la calle Real (Bustos Tavera y San Luis)⁴³.

Más complicada fue la salida del Miércoles Santo de 1845 (19 de marzo), que dio comienzo a las tres de la tarde y que iba, según González de León, “regularmente decorada”, al contrario de la Amargura que se presentó “muy lucida y acompañada”; ambas cofradías fueron sorprendidas por una intensa lluvia desde la salida de la catedral, lo que provocó que llegaran a sus respectivas iglesias “bastantes desordenadas y mojadas”. Un nuevo contratiempo tiene que afrontar la corporación en este año de 1845; nos referimos a su forzoso traslado al cercano templo del que había sido convento de la Encarnación de Belén, que tuvo lugar –según José Bermejo– por el mes de octubre de dicho año, “por amenazar ruina” la iglesia de San Basilio. En los tres años siguientes el jubileo circular que se solía celebrar en este templo los días 14, 15 y 16 de junio, por encontrarse cerrado por su mal estado de conservación, se desarrolló en la iglesia del exclaustro cenobio de Nuestra Señora de los Remedios, en el barrio de Triana⁴⁴.

⁴² AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 42, ff. 62-67 y nº 28²; GÓNGORA, Paco: “Procesión Eucarística Solemne de las Hermandades de San Juan de la Palma en el siglo XIX”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 298, 1984, pp. 21-22; DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “La Hermandad de Nuestra Señora de las Maravillas: origen e historia de una devoción sevillana”. En: AA.VV. *Actas del VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2007, pp. 101-139.

⁴³ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 46, f. 25; T. 48, f. 40 y nº 14 y 15.

⁴⁴ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., p. 143; AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 49, f. 20 y nº 8; T. 50, ff. 61-62; T. 51, f. 64 y T. 52, f. 73.

Tras la conclusión de las obras de reedificación, que fue costeadada por “devotos”, el jueves 14 de junio de 1849, festividad de San Basilio, se bendijo de nuevo dicho templo, seguido del inicio del jubileo circular y una solemne función. Con anterioridad, el 10 de junio, domingo de la infraoctava del Corpus, se procedió al regreso de la cofradía de la Cena, llevando de forma “oculta” las dos imágenes de Cristo; saliendo por la noche de gala, con gran profusión de cirios, el rosario de la Virgen de Todos los Santos de Omnium Sanctorum, trasladando en parihuelas la talla de San Basilio y “la Virgen de la espenza [sic]” (¿Esperanza?). En su recorrido pasaron por la iglesia de Belén, momento en el que se incorporó al cortejo la Virgen del Subterráneo, que iba en las parihuelas y peana de San Juan Nepomuceno de la parroquia de San Gil, para llevarla a San Basilio, en cuyo templo se quedó el rosario hasta el 16 de junio. En este día se celebró la tradicional procesión de jubileo y tras su conclusión regresó a su parroquia el rosario de Todos los Santos. Igualmente, González de León nos informa que también retornó a San Basilio (“de oculto”), donde seguían teniendo capilla propia, la cofradía e imágenes de la Lanzada⁴⁵.

El Viernes Santo 29 de marzo de 1850 participó, con su paso del Cristo de la Humildad y Paciencia, en la primera procesión del Santo Entierro Grande, siendo una de las pocas corporaciones invitadas –junto a Pasión, el Museo y la Quinta Angustia– que completó el recorrido de vuelta fijado, llegando hasta la plaza de la Magdalena. Según nos dice González de León, ante lo dilatado de la procesión y lo tarde de la hora (pasada las ocho de la noche cuando se salió de la catedral), algunas se dirigieron a sus templos por calles distintas al itinerario oficial; así lo hicieron la de Monte-Sión, los Panaderos, la Amargura, la Exaltación, la Carretería y la Sagrada Mortaja⁴⁶. Al año siguiente, realiza de nuevo su estación de penitencia –desde 1845 no lo hacía–, teniéndose prevista la salida desde San Basilio a las tres y media de la tarde del Miércoles Santo 16 de abril. No obstante, se suspendió la procesión hasta el día siguiente debido a que la tarde se presentó “muy

⁴⁵ Ibidem. T. 53, ff. 72-74. Según Escudero Marchante, el traslado de la Lanzada fue en procesión el 10 de junio de 1849, invitándose a las corporaciones de la Cena y de Todos los Santos. ESCUDERO MARCHANTE, José María: *Estudio histórico-artístico de la Real Hermandad Sacramental de la Sagrada Lanzada*, op. cit., p. 60.

⁴⁶ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 54, ff. 47-52 y nº 9; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, op. cit., pp. 186-188; EL BUEN COPISTA: “Curiosidades del Buen Copista (46)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 140, 1971, pp. 6-8; DOMÍNGUEZ LEÓN, José: “El Santo Entierro Grande: La Pasión según Sevilla”. En: AA.VV. *Actas del V Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2004, pp. 15-47.

airosa y lluviosa”. En la tarde del Jueves Santo salieron cuatro cofradías en este orden: la Amargura, Monte-Sión, la Cena (que llevó nazarenos en los tres pasos) y la de Pasión; todas ellas “con mucho lucimiento y adornos”⁴⁷.

Tras no realizar su estación de penitencia en los años 1852, 1853 y 1854, aunque en 1853 asistió a la procesión de jubileo de San Basilio el 16 de junio, organizada por la Sacramental de Omnium Sanctorum y que recorrió algunas calles próximas a dicha iglesia⁴⁸, participó con sus dos pasos de Cristo en el Santo Entierro Grande de 1854, que tuvo lugar el Viernes Santo 14 de abril. El conocido diorama de autor anónimo que se conserva en el Real Alcázar de Sevilla nos permite conocer de primera mano todos los pasos que formaron parte de esta magna procesión, entre ellos los de la Cena⁴⁹. Asimismo, contamos con la descripción que de los mismos realizara el citado Félix González de León, publicada en 1852, y que creemos serían los que estrenó en 1830. En el primer paso, “sobre peana tallada, jaspeada y dorada, en cuyos frentes se leen con letras de oro algunos textos de la Sagrada Escritura; va el Salvador sentado á la mesa, cenando con los doce apóstoles, todos sentados, cada uno en una silla de caoba, de hechura moderna, y el Salvador con el cáliz en la mano”. En el segundo, cuyo canasto también era tallado y jaspeado, iba “el Señor desnudo sentado en el monte Calvario, con la mano en la mejilla, esperando á que dos judíos barrenen y preparen la cruz, que está allí tendida en las piedras, así como la túnica que le han quitado al Señor”. Por último, anotamos que el paso de la Virgen, que presentaba “igual peana” que los anteriores, tenía palio de terciopelo y doce “varas” o varales de madera⁵⁰.

3. DE UN MALOGRADO RENACER A LOS AÑOS EN SAN VICENTE (1860-1880)

Conocemos los intentos de la alcaldía constitucional en 1860, durante el mandato del alcalde Juan José García de Vinuesa, de proporcionar a la festividad del Corpus “toda la magnificencia posible”, sacando en la procesión catedralicia “varios Santos de gloriosos recuerdos”⁵¹. Esta noticia

⁴⁷ AMS. Crónica sevillana de Félix González de León 1800-1853. T. 55, ff. 49-52 y nº 15.

⁴⁸ Ibidem. T. 57, f. 76.

⁴⁹ DOMÍNGUEZ LEÓN, José: “El Santo Entierro Grande: La Pasión según Sevilla”, op. cit., pp. 15-47.

⁵⁰ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, op. cit., pp. 41-42.

⁵¹ DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: *Sevilla y la Orden de San Juan de Dios. Historia y Patrimonio Artístico del Hospital de Nuestra Señora de la Paz*. Sevilla: Provincia Bética de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 2010, pp. 276-277 y “El escultor Vicente Luis Hernández Couquet restaura el San Cristóbal de Martínez Montañés del Salvador (1861)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 691, 2016, pp. 630-632.

enlaza directamente con la aportada por Bermejo, que nos dice que en ese año se concibió la idea de que el misterio de la Cena participara en el Corpus, para lo cual se asentaron en la hermandad un “gran número de personas”, consiguiendo darle “mucho impulso y movimiento”; asimismo, “se dispuso hacer un magnífico paso, nuevas imágenes, encomendando su construcción al escultor d. Manuel Gutiérrez Cano; costosas vestiduras, y todo lo que era necesario y conducente al objeto”. Por desgracia, esta aspiración fracasó (“por disgustos, desavenencias y aun desconfianzas que sobrevinieron”), quedando la corporación en peor situación que con anterioridad, pasando de tener todo lo necesario para salir en Semana Santa (“en bueno o mal estado”) a estar “absolutamente imposibilitada para practicarla, por haberse destruido casi todos sus objetos con el apostolado, y no existir del paso de la Cena más que la imagen del Señor que estando en construcción pudo concluirse”⁵².

La delicada situación económica motivaría la petición al ayuntamiento para que ayudara a costear las nuevas figuras para el misterio de la Cena, que se fecha el 26 de noviembre de 1861 y está suscrita por el hermano mayor Antonio María Valdés, el mayordomo José Dóyega, el censor Francisco Fernández Olivar, el secretario primero Francisco Jiménez Santos y cuatro diputados. Por medio de esta comunicación la “antigua e ilustre hermandad”, como se titula, expone al alcalde “que encontrándose en la imprescindible necesidad de costear la construcción de nuevas figuras para el paso de su principal misterio, reformando este según demuestra el adjunto proyecto [que no aparece entre la documentación]; y no contando con mas medios que los que puedan proporcionar las corporaciones y personas piadosas, acude á V.E. en primer término en la confianza de que como siempre dará una prueba mas de su celo religioso y amor á las artes”. Con estas premisas, le piden que subvencionara con la suma que tuviera a bien las mejoras de este misterio, para poder acompañar a la procesión del Corpus “por cuya augusta festividad hace V.E. tantos esfuerzos”; asimismo, se habla de lo preciso que era esta renovación para una cofradía que por falta de recursos “yacía olvidada”. Este asunto fue tratado en la sesión municipal del 29 de noviembre, acordándose no complacer a los deseos de la hermandad por carecer de presupuestos⁵³. Claro está, por

⁵² BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., pp. 143-144. Esta imagen, del escultor Manuel Gutiérrez Cano, fue sustituida por la actual de Sebastián Santos Rojas, que se estrena en 1955. Actualmente su busto se conserva en la sacristía de la iglesia de los Terceros.

⁵³ AMS. Colección Alfabética. Caja 858 (V.204). Hermandades.

tanto, que finalmente el misterio de la Cena no participaría en la procesión del Corpus ni en 1860 ni en los siguientes años, al contrario de lo que afirma Juan Carrero en sus *Anales*⁵⁴.

Las duras condiciones por las que estaba atravesando la corporación se agravan aún más con la revolución de 1868, cuya Junta revolucionaria de Sevilla mandaría la supresión y cierre de algunos templos⁵⁵. Uno de ellos fue el de San Basilio, perdiéndose por la hermandad su capilla y dependencias, así como el “gran almacén que para custodiar sus pasos” tenía en la calle Relator (antigua Honda), que fue incautado por “el Estado por motivos personales especiales” y luego vendido⁵⁶. Este almacén, según González León, se construyó por la corporación “para guardar sus parihuelas” en la confluencia de la calle Tocinos (hoy Faustino Álvarez) con Honda⁵⁷. Sin local para depositar sus enseres, finalmente se tomó la drástica decisión de desbaratar sus pasos, postura calificada sarcásticamente por Bermejo de “magnánima y sublime resolución”, y una vez “deshechos y destruidos, su destino fue el fuego”. De la breve descripción que dicho autor hace de estos antiguos pasos, que imaginamos serían los estrenados en 1830, destacamos cómo el de la Cena “llamaba mucho la atención del vulgo y era muy celebrado”, cuya canastilla, jaspeada y dorada, “tenía cuatro portaditas con inscripciones alusivas al misterio que representaba”. Del segundo se dice que “era de bastante gusto, jaspeada y dorada, con inscripciones propias del asunto que figuraba; y otros adornos”. Junto a la imagen del Señor, se veía la cruz tendida en el suelo, la túnica sobre el monte y los dados con los que se sortearon la sagrada vestidura; igualmente, se situaban dos judíos, uno cerca del brazo de la cruz “haciendo un barreno, y al pie, otro abriendo un hoyo para su exaltación”⁵⁸.

Siguiendo el relato de Bermejo, vemos que los escasos hermanos que formaban la corporación en estos momentos tan adversos decidieron trasladar “la imagen de la Santísima Virgen, y la del Señor de la Cena a la parroquia de San Vicente y las colocaron con sus propios altares en la

⁵⁴ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*, op. cit., p. 71.

⁵⁵ RAYA RASERO, Rafael: *Historia secreta de los derribos de conventos y puertas de Sevilla durante la revolución de 1868*. Sevilla: Asademes Ediciones, 2006; ARIAS CASTAÑÓN, Eloy: *La Revolución de 1868 en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2010.

⁵⁶ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., p. 144.

⁵⁷ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N. M.L. y M.H. ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de José Morales, 1839, p. 439.

⁵⁸ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., pp. 144-146.

capilla que da paso a la sacristía”⁵⁹. Esta capilla –hoy desaparecida– parece corresponder con la del antiguo patronato de los Santillanes, fundado por el jurado Alonso Fernández de Santillán⁶⁰. Como curiosidad, anotamos que unos días antes de la llegada de la Cena lo hizo, desde el convento del Carmen, la de las Siete Palabras, siendo su hermano mayor el propio José Bermejo, instalándose en la capilla de los Remedios, tras rechazar por su situación la que después fue ocupada por la Cena⁶¹. Por otra parte, advertimos que Bermejo no menciona al Cristo de la Humildad y Paciencia cuando habla del traslado a San Vicente, por lo que no conocemos las circunstancias de su llegada a esta iglesia, de la que sí hay evidencias de su estancia años después.

En este punto, nos gustaría detenernos en la anotación que se refleja en el cabildo general celebrado por la corporación de las Cigarreras el 16 de marzo de 1876⁶², en el que se dio lectura “de la cesión que hace á favor de esta Hermandad la de la Cena en la Efigie del Señor antiguo”. Lo conciso de esta noticia nos impide conocer con seguridad si finalmente se verificó o no esta operación, incluso nos deja algunas dudas sobre la imagen a la que se refiere, pudiendo aludirse al Cristo de la Cena anterior al tallado por Manuel Gutiérrez Cano, no descartando incluso que fuera el propio Cristo de la Humildad y Paciencia. Asimismo, comprobamos que en un inventario de la cofradía del Jueves Santo, fechado el 7 de mayo de ese año, junto a las tallas principales de la corporación (el Cristo atado a la columna y el de la Púrpura y la Virgen de la Victoria), se citan otras dos imágenes de Cristo; ambas se describen como de una vara de alto y en mal estado, siendo uno de ellos realizado en pasta. En el inventario anterior, datado el 22 de julio de 1875, únicamente aparece un Cristo “grande de madera”⁶³.

Con Bermejo como testigo directo, sabemos que en la parroquia de

⁵⁹ Ibidem, p. 144.

⁶⁰ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, t. I. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía, 1844, p. 147.

⁶¹ JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “José Bermejo y Carballo, el cofrade que cambió el rumbo de la Hermandad de las Siete Palabras”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 655, 2013, pp. 662-665 y *La Archicofradía de las Siete Palabras. Cinco siglos de devoción en el barrio de San Vicente*. Sevilla, 2013, pp. 98-100.

⁶² RINCÓN HERNÁNDEZ, Francisco: *Casi todo sobre la Hermandad de la Cena*. Madrid: Ed. Estuco, 1998, p. 32.

⁶³ Archivo de la Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes. *Libro de Actas (1868-1882)*, ff. 39r.-40v., 9r.-10r. y 13r.-14v. Agradecemos a nuestro buen amigo José Manuel López Bernal su ayuda a la hora de estudiar esta documentación.

San Vicente la corporación recibió el ingreso de nuevos hermanos, intentándose en varias ocasiones avivarla, llegándose a celebrar algún culto, como un quinario en honor del Señor de la Cena⁶⁴. Gracias al recordado Antonio Hermosilla Molina conocemos una tentativa de reorganización entre 1876 y 1877, cuyo expediente se conserva en el archivo arzobispal⁶⁵. A la cabeza de estos cofrades vemos a un tal Carlos Gálvez, vecino de la ciudad y secretario habilitado y comisionado por los “asociados” para llevar los trámites con la autoridad eclesiástica. Con esta finalidad, solicitó el 4 de julio de 1876 al provisor que aprobara la nueva regla que se había redactado para el buen régimen y gobierno de la hermandad, cuyo texto se adjunta en la documentación presentada, decretándose por el gobernador vicario capitular que se presentara a los curas de San Vicente el referido proyecto de regla para que informaran sobre el primitivo establecimiento de esta hermandad.

Tras varias semanas para recopilar los datos necesarios, los presbíteros Félix José Carroggio y Rafael de Alba realizaron su informe que está fechado el 22 de agosto. Del referido escrito destacamos que la hermandad se trasladó a la parroquia de San Vicente con la anuencia de los sacerdotes el 15 de noviembre de 1868, con el requisito de que pidieran el permiso al arzobispo, lo que todavía –como afirman los citados curas– no habían presentado. Igualmente, exponen que las constituciones de la corporación estaban sancionadas por el Consejo de Castilla el 19 de febrero de 1794 (comenten un error en el año, ya que en realidad fue en 1791). No obstante, lo que nos interesa es la opinión de los sacerdotes al manifestar que no entendían el motivo para la redacción de una nueva regla, basándose en que esta era reciente –aunque ya tenía 85 años– y cumplía todas las exigencias “para merecer la más profunda veneración”. Dos días más tarde el citado vicario capitular decretó que la corporación presentara la regla que se pretendía reformar, es decir, la de 1791, y la certificación del acuerdo tomado sobre este asunto por la hermandad.

Meses después, el 9 de noviembre de 1876 el ya citado Carlos Gálvez de nuevo se comunica con el provisor para aclarar ciertos “obstáculos”. En primer lugar, se refiere a la “asociación de cofradía de nazarenos de la Sagrada Cena Sacramental y Nuestra Señora del Subterráneo” que varios

⁶⁴ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., p. 144.

⁶⁵ HERMOSILLA MOLINA, Antonio: “Notas para la historia. Comentarios a una presentación de Reglas por la Hermandad de la Cena”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 214, 215 y 216, 1977, pp. 7-8, 7-8 y 7-9; AGAS. Justicia. Hermandades. Leg. 09793. Expediente 10.

individuos “asociados” trataban de establecer en la iglesia de San Vicente, donde “se hallan las imágenes de la antigua y estinguida hermandad de la Cena Sacramental y Nuestra Señora del Subterráneo que según hemos llegado á entender se ha disuelto no solo por razones que no son del caso sino tambien porque carecía de regla á que sujetarse”. Según su criterio, la corporación tutelada por la regla de 1791 únicamente tenía como objeto dar culto a sus imágenes, sin hablar de nazarenos ni de efectuar la estación de penitencia. Lo que no se tiene en cuenta, posiblemente no lo sabría, es que durante el siglo XIX sí la realizó en diferentes ocasiones. Siguiendo con sus palabras, aclara varias veces que lo que ellos solicitaban era completamente distinto, pues nada tenía que ver la primitiva corporación con la cofradía que deseaban constituir; incluso, aconseja contactar con el hermano mayor de la antigua, que parece todavía era el citado Antonio María Valdés.

Como era habitual en estos casos, se manda el proyecto de regla al fiscal general del arzobispado para su revisión, cuyo informe se fecha el 15 de noviembre. En dicho escrito se destaca que no se trata de reformar ninguna regla, más bien de restablecer la antigua hermandad, con ciertas agregaciones, creyendo indispensable antes de aprobar la nueva presentar la antigua para su examen. Tres días después, se decreta de nuevo que se presenten los estatutos de 1791, cumpliéndose así lo dispuesto el 24 de agosto pasado. El 4 de mayo de 1877 tenemos otro informe del presbítero Félix José Carroggio, que defiende que bajo la regla aprobada por el Consejo de Castilla “milita una numerosa hermandad de antiguos y modernos”, celebrándose en 1876 una suntuosa novena a sus titulares; asimismo, afirma que había buena armonía con los curas de la parroquia. Finalmente, dice que contactó con el secretario de la hermandad, llamado Antonio Daza y Muñoz, que vivía en el nº 21 de la calle San Vicente, para que explicara todos los antecedentes necesarios; este oficial tenía en su poder la regla de 1791 y los libros de actas.

El 28 de julio de 1877 se fecha una carta dirigida al secretario interino de la nueva asociación, firmada por el hermano de la antigua, José Dóyega Omero. En esta misiva explica desconocer si su hermandad tenía regla o no, pues a pesar de los distintos cargos que había ejercido y de los trece años que llevaba de mayordomo nunca la había visto; tan solo habla de una llamada “regleta” que se colocaba sobre la mesa con estampas del misterio. En cuanto a su disolución, afirma que la hermandad, por las vicisitudes de los tiempos, entró en decadencia, careciendo de todo y con la

imposibilidad de reunir buenos hermanos; asimismo, los que últimamente se encontraban en nada contribuían o lo hacían a disgusto. Por todo ello, “se acordó la disolución, dejándome con todos los cargos, y hoy más, por fallecimiento del que la presidía”, quedando como depositario de sus efigies y efectos, además de sufragar los gastos sin recibir ayuda de nadie. Por último, da las gracias a los que intentaban reorganizarla, ofreciéndose a colaborar con ellos.

Varios días más tarde, el 9 de agosto, se envía un nuevo escrito al vicario capitular, firmado por Enrique Manuel de Villena, Antonio Rivas y Carlos Gálvez, los tres comisionados por la nueva asociación y cofradía. En el mismo se quejan de que la aprobación de la regla que presentaron se veía entorpecida por la participación de personas completamente “extrañas” a su petición, aclarando de nuevo que nada tenían que ver con la cofradía que en otros tiempos existía. Se llega incluso a decir que estaban decididos a acudir “ante quien y como mejor parezca tenga jurisdicción competente para lograr tan santo fin”, que no era otro que se le ratificara la regla que presentaron como nueva hermandad, con personalidad distinta a la antigua. El expediente termina con la referencia a la carta dirigida, el 14 de agosto, al citado Antonio Daza y Muñoz para que se acercara a la secretaría de cámara del arzobispado para facilitar noticias sobre la hermandad.

De la aludida regla, que finalmente no parece que fuera sancionada, vemos que está fechada el 28 de junio de 1876 y firmada por quince hermanos: Antonio María Valdés, José Dóyega Omero (hermano mayor y mayordomo respectivamente de la antigua hermandad), José Ruiz Díaz, Manuel María Ximénez del Castillo, José Hellez, José Romero y Humanes, Francisco Álvarez, Joaquín de los Santos Orellana, Francisco Suevo, José Pliego, Eduardo Hellez, Francisco Delgado, Juan del Águila y Rivas, Juan López de Brizuela y Carlos Gálvez. En su introducción se dice que los asociados que firmaban al final deseaban se instalara “nuevamente esta Hermandad” en la iglesia de San Vicente, instituyéndose en cofradía de nazarenos y reuniendo en ella todo lo que pudiera tener de concesiones la antigua. En el capítulo primero se fija su título, que se pretendía fuera el de “Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Cena Sacramental y Ntra. Sra. del Subterráneo”; como vemos no hay ninguna alusión al Cristo de la Humildad y Paciencia.

El siguiente capítulo trata sobre el recibimiento de hermanos, que podían ser de ambos sexos; en caso de ser admitidos, previo informe del censor, en el acto del juramento entregarían al mayordomo una vela de cera de dos libras. La ceremonia del juramento se desarrolla en el capítulo

tercero y se haría ante el hermano mayor, un consiliario, el mayordomo y el secretario. Los distintos oficios de la mesa de gobierno se recogen en el capítulo cuarto, que establece los siguientes: hermano mayor, mayordomo, censor, secretario, prioste, cuatro consiliarios, seis diputados de gobierno y seis de cofradías; además, de dos “camaristas”, que se denominarán del Señor y de Nuestra Señora, y un capiller o muñidor. El capítulo quinto trata sobre los cabildos y juntas a celebrar, teniéndose en cuenta lo difícil que era reunir “a toda la hermandad”; el primer domingo de cuaresma se desarrollaría cabildo general para tratar de la salida, siempre cuando los oficiales lo estimaran conveniente. Cada dos años, en un domingo de mayo, se haría el cabildo de elecciones; la junta de oficiales y diputados se convocaría cuando se juzgara necesario. La forma de realizar el escrutinio se fija en el capítulo sexto, mientras que en el séptimo se regula la manera de llevar a cabo el cabildo general de elecciones y de cuentas.

De la salida de la cofradía se habla en el capítulo octavo, señalándose el Jueves Santo como el día de su estación de penitencia; curiosamente se apela a su antigüedad para establecer su orden en la carrera oficial. Respecto a la túnica se anota que los nazarenos del paso de la Cena “vestirán túnicas blancas con el antifaz encarnado”, mientras que en “el paso de Nuestra Señora los hermanos Nazarenos vestirán túnicas negras”. Asimismo, se prohíbe hablar, ni siguiera “con sus mismos compañeros”, y se aclara que ninguno de los hermanos que participaran en la cofradía tendrá el derecho de apropiarse de las “velas” que se les daba, que devolverán al final de la procesión. El siguiente capítulo establece la obligación de nombrar por hermano mayor “nato” o de honor al párroco de la iglesia donde resida la corporación. Por último, el capítulo décimo organiza los cultos internos, que se harían siempre que dispusieran de fondos; se habla de un quinario al Señor o un septenario a Nuestra Señora, con función matutina, durante la cual se revalidaría el voto en defensa de la Inmaculada Concepción.

Seguramente con el desvelo de antiguos y nuevos hermanos, poco después se pudo recuperar la antigua Hermandad de la Cena, consiguiendo realizar de nuevo la estación de penitencia, con muchos esfuerzos, el Martes Santo de 1878 (16 de abril). Con anterioridad, el 25 de marzo el hermano mayor E. Muñoz y Pérez⁶⁶ comunica al ayuntamiento su intención

⁶⁶ Es posible que este fuera la misma persona que en 1882 ocupara el cargo de hermano mayor en las Cigarreras, identificado como Enrique Muñoz y Pérez. LÓPEZ BERNAL, José Manuel: “Hace 400 años se creó el oficio de Hermano Mayor. Lista oficial de Hermanos Mayores (1610-2010)”. *Columna y Azotes*, nº 50, 2010, pp. 17-18.

de salir el Domingo de Ramos o Martes Santo, siempre que su subvención fuera suficiente para “cubrir los inmensos gastos que por necesidad hay que verificar... mucho más cuando esta Cofradía lleva treinta años de un abandono completo y carece en absoluto de multitud de efectos que en virtud de no cortos sacrificios se van adquiriendo”. Ante la imposibilidad de sacar el paso de la Cena, lo harían con el del Cristo de la Humildad y Paciencia, que como décadas atrás presentaba dos judíos abriendo el agujero para la cruz, y el de la Virgen del Subterráneo, que estrenaba palio “de gran gusto”; según Bermejo, “el palio, las varas y peana son de platina”. En el cabildo de toma de horas celebrado el mismo Martes Santo se solicitó licencia para esa misma jornada –siendo la única que lo hizo para ese día–, fijándose su salida de San Vicente a las cuatro y media de la tarde, obteniendo una subvención municipal de 2500 reales⁶⁷. Gracias a la prensa local conocemos el itinerario previsto en esta histórica ocasión: San Vicente, Armas, Duque, Campana, Sierpes, plaza de San Francisco, Génova, Gran Capitán, plaza de la Giralda, Placentines, Francos, Culebras, Salvador, Cuna, Cerrajería, Sierpes, Campana, Duque, Armas y San Vicente⁶⁸.

Tras no salir en 1879, al año siguiente volvió a repetirla “en el propio día y formas” (Martes Santo 23 de marzo), llevando como novedad una compañía de armados y nazarenos con túnicas blancas y encarnadas, además de “algunas mejoras de útiles que adquirió”⁶⁹. Según informa el aludido hermano mayor al ayuntamiento, mediante misiva fechada el 19 de febrero de 1880, sabemos que la hermandad había acordado realizar la estación de penitencia el Domingo de Ramos (“y si no pudiere por causa del tiempo en uno de los dos siguientes días”), siempre que la subvención municipal más las cuotas y cuestación cubrieran los gastos, anotándose cómo las únicas novedades “que sus escasos recursos le permiten llevar a cabo” eran “un cuerpo de armados y antifaz grana”. El recorrido fijado solo variaría respecto al de 1878 en su ida, ya que tras salir de San Vicente cogería la actual calle Cardenal Cisneros para seguir por Jesús, Baños, Gavidia,

⁶⁷ AMS. Colección Alfabética. Caja 628. Semana Santa. Año 1878. Parte de esta documentación, facilitada por nuestro querido amigo José María Lobo Almazán, aparece recogida en GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., pp. 80-83. Véanse también: BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., p. 144; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: *La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Abec Editores, 2013, p. 139.

⁶⁸ Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS). *El Porvenir*. Sevilla, 10 de abril de 1878, p. 3 y 12 de abril de 1878, p. 2; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., p. 81.

⁶⁹ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., p. 144.

Cortes, Palmas, Duque y Campana. Igualmente, anotamos que entre la documentación municipal localizamos un listado, fechado el 3 de marzo, en el que se recoge el día y subvención de cada cofradía, observando que a la Cena se le estipuló el Lunes Santo, aunque dicha jornada aparece tachada y debajo pone Martes; por su parte, la asignación se fijó en 2000 reales⁷⁰.

Respecto a los citados romanos, sabemos que se solicitó licencia al provisor para que pudieran llevar todos los años una centuria; dicho documento está firmado, como representante de la “Antigua e Ilustre Hermandad y Cofradía de la Sagrada Cena Sacramental, Santo Cristo de la Humildad y Paciencia y María Santísima del Subterráneo” por su “presidente” Joaquín Saavedra y Caro, fechándose en febrero de 1880. El 19 de febrero el provisor, doctor Ramón Mauri, decretó que pasara dicha petición al fiscal general del arzobispado, el doctor Sierra, para que informara sobre este asunto, lo que hizo al día siguiente. El fiscal se muestra conforme a que se concediera la licencia, siempre que este acompañamiento se realizara con la “compostura y orden debidos”; argumentándose que dicha centuria no era incompatible (“al menos históricamente”) al culto público de las imágenes. Como requisito, se manda que la hermandad o los oficiales de la mesa de gobierno, anualmente, se pusieran de acuerdo con el párroco. El 23 de febrero el aludido provisor concedió la licencia para que en la estación de penitencia algunos de sus hermanos pudieran hacerla con el traje de armado, lo que fue notificado a la corporación al día siguiente⁷¹.

4. LA LLEGADA A OMNIUM SANCTORUM Y LOS ÚLTIMOS AÑOS (1880-1900)

Aunque desconocemos el día exacto⁷², José Bermejo anota que en 1880 la hermandad dejó la iglesia de San Vicente –donde ya había dos más de penitencia, la Penas y las Siete Palabras– y regresó a su histórica feligresía, asentándose en la parroquia de Omnium Sanctorum. En este templo colocó “sus imágenes en el cuerpo de la iglesia en sus propios altares”, que fueron ampliados y mejorados; asimismo, nos confirma que realizó de nuevo su estación de penitencia el Martes Santo de 1881 (12 de

⁷⁰ AMS. Colección Alfabética. Caja 629. Semana Santa. Año 1880; HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 16 de marzo de 1880, p. 2; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., p. 81.

⁷¹ AGAS. Justicia. Hermandades. Leg. 09804. Expediente 10.1.

⁷² RINCÓN HERNÁNDEZ, Francisco: *Casi todo sobre la Hermandad de la Cena*, op. cit., pp. 32-33. Dicho autor apunta que tras realizar la estación de penitencia a la catedral en 1880 se recogió en Omnium Sanctorum, dato que parece desmentir el recorrido que ya vimos se fijó para ese año.

abril), destacando el estreno, entre otros enseres, del paso del Cristo de la Humildad y Paciencia, que salió sin estar concluido⁷³. Con anterioridad, el 16 de marzo el hermano mayor Muñoz y Pérez comunicaba al alcalde que la corporación acordó hacer estación de penitencia el Martes Santo o Miércoles Santo, informándose del estreno del “paso nuevo para el Sto. Cristo de la Humildad de plata ruolz y terciopelo grana con los escudos de la Hermandad”, así como “lujosos trajes” para los armados. Finalmente, como ya hemos visto, se asignó el Martes Santo para la primera salida desde la iglesia de Omnium Sanctorum, lo que haría a las dos de la tarde, teniéndose previsto el siguiente itinerario: Feria, Correduría, Amor de Dios, Campana, Sierpes, plaza de San Francisco, Génova, Gran Capitán, Placentines, Francos, Culebras, Salvador, Cuna, Universidad, plaza de la Encarnación, Coliseo, Alcázares, San Juan de la Palma y Feria⁷⁴.

En este punto, nos gustaría detenernos un instante en la noticia que nos aporta el recordado cofrade Juan Carrero en sus *Anales*, en los que afirma que en 1880 Isabel II concede a la hermandad el título de Real⁷⁵. No obstante, debemos tener presente que en dicho año ya reinaba su hijo Alfonso XII; además, en esos años únicamente aparece titulada como antigua o ilustre. Lamentablemente, la escasez documental nos impide saber con exactitud cuándo recibió la corporación dicho título, no encontrando las primeras referencias en las que aparece como Real hasta enero de 1895⁷⁶.

En la misiva enviada al ayuntamiento por la hermandad en marzo de 1882 se comunica que la misma había acordado salir el Martes Santo, refiriéndose a la reforma del paso del Cristo de la Humildad y Paciencia y al estreno de una saya para la Virgen, entre otras prendas; los nazarenos vestirían de blanco y morado. En dicho escrito también se detalla el recorrido, que sería el mismo que en 1881; finalmente, se le asignó el Miércoles Santo (5 de abril) como día de salida, a las dos y media de la tarde, y una subvención de 2500 reales⁷⁷. Según Carrero, por causa de la lluvia no

⁷³ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla*, op. cit., pp. 144-145. Sobre los altares de la hermandad en Omnium Sanctorum véase: GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José: “El Cristo de la Humildad y Paciencia en su altar de Omnium Sanctorum. Imágenes recuperadas de los retablos de la Hermandad de la Cena en la parroquia de la calle Feria”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 672, 2015, pp. 120-124.

⁷⁴ AMS. Colección Alfabética. Caja 629. Semana Santa. Año 1881.

⁷⁵ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*, op. cit., p. 73.

⁷⁶ HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 5 de enero de 1895, p. 2.

⁷⁷ AMS. Colección Alfabética. Caja 629. Semana Santa. Año 1882; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: *La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX*, op. cit., p. 140; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., p. 82.

pudo realizar la estación de penitencia en ese año, viéndose sorprendida la cofradía de las Siete Palabras⁷⁸. Gracias a la misiva enviada al alcalde por el mayordomo José Ruiz, fechada el 28 de febrero de 1883, sabemos que la hermandad acordó realizar su estación de penitencia el Martes Santo siempre que el ayuntamiento “le subvencione como en años anteriores”; lamentablemente, dicho oficial excluye las novedades “por ser demasiado minuciosas”, aunque sí informa del itinerario previsto, el mismo que en los dos años anteriores. No obstante, finalmente no llegaron a salir –posiblemente por no reunir el dinero necesario–, tal como comprobamos al no encontrarse en el listado final de las cofradías que harían estación ese año⁷⁹.

La situación se agrava notablemente a partir de estos momentos, entrando en una profunda crisis que la paralizaría durante, más o menos, una década, no saliendo más hasta 1897. En estos años de inactividad la Hermandad de la Estrella solicitó al arzobispo, el 4 de febrero de 1891, la cesión de dos judíos, de “poco mérito artístico”, que se encontraban depositados en el almacén de la parroquia de Omnium Sanctorum y que pertenecieron a “la extinguida hermandad de la Sagrada Cena”. Gracias al informe del párroco José María Ballesteros, fechado el 11 de dicho mes, descubrimos “que en cuarto almacén de esta dicha iglesia se hallan entre otros efectos de una hermandad que existió en la misma, llamada de la Sagrada Cena, hay dos imagenes en mal estado de conservación, que representan dos judíos, los que actualmente no tienen aplicación, mientras la indicada hermandad no sea establecida”. Finalmente, el 20 de febrero se aprobó el préstamo, con el requisito de que fuera solo por ese año y luego se devolvieran⁸⁰. Años más tarde, el 3 de abril de 1908, el mayordomo de la Estrella pide a la autoridad eclesiástica que le entreguen los dos judíos “de la casi extinguida hermandad de la Cena”, cesión que haría en depósito hasta que esta última los necesitase de nuevo; asimismo, se habla que ya los había tenido en otra ocasión y que los requería para el Domingo de Ramos, 12 de abril. Cuatro días antes el párroco de Omnium Sanctorum, Francisco de Torres, afirma que en su iglesia no existen ni dos ni ningún judío, solo dos figuras “grotescas” que dicen representan a dos judíos; no

⁷⁸ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*, op. cit., pp. 73 y 240; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: *La Archicofradía de las Siete Palabras*, op. cit., p. 93.

⁷⁹ AMS. Colección Alfabética. Caja 629. Semana Santa. Año 1883.

⁸⁰ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Historia de la Hermandad de la Estrella”, en *Estrella. III aniversario de su coronación canónica*, t. II. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002, pp. 412-413 y 421; AGAS. Justicia. Hermandades. Leg. 09815. Expediente 1.9.

se muestra muy partidario de la petición basándose en una circular del cardenal Spínola del 28 de febrero de 1901, en la que prohibía el préstamo de “cosas de las iglesias”. Pese a todo, el 10 de abril acepta dicha cesión únicamente para la procesión del Domingo de Ramos⁸¹. Curiosamente, en el diario *El Liberal* del Lunes Santo de 1908 se publica que la Estrella había reformado su paso de misterio, “suprimiendo las figuras de los sayones”; por último, apuntamos las gestiones que en 1912 los cofrades de la Cena hicieron para recuperar estas figuras que los hermanos de la Estrella se negaban a devolver⁸².

Volviendo de nuevo al siglo XIX, encontramos una interesante noticia publicada en el *Diario de Sevilla* el 1 de septiembre de 1894, en la que se explica que la Hermandad de la Cena, tras permanecer “en el más completo olvido”, se encontraba reorganizada y con el deseo de celebrar sus cultos y hacer estación de penitencia en la próxima Semana Santa, así como asistir a la procesión del Corpus. Igualmente, se afirma que se estaban realizando “activas gestiones” para construir nuevos todos sus pasos, insignias y efectos necesarios; se habla de la pérdida de todos los enseres, como el apostolado, e incluso el paso del Cristo de la Humildad y Paciencia estrenado en 1881. Este último se conservaba en poder del mayordomo segundo Basilio Crespo, depositado en su taller de carpintería situado en la calle Arrayán, local que ardió el domingo 26 de agosto de 1894; pese a esta reciente desgracia, la corporación “animada de los mejores deseos y proponiéndose dar culto a sus sagradas imágenes” se proponía celebrar solemnes ejercicios todos los viernes⁸³.

Enlazando con lo anterior, el 14 de febrero de 1895 Eduardo Ramón de la Calle en su oficio al ayuntamiento informa que “careciendo esta Hermandad de la que en representación de S. A. R. tengo el honor de ser Hermano Mayor, de todos sus pasos, insignias y demás efectos que para su procesión de Cofradía necesita por haberse destruido en épocas anteriores de revolución, en la actualidad, y deseando ayudar en todo cuanto sus fuerzas le permitan” he mandado construir los pasos (“que son tres”), además de “las insignias que serán de damasco de seda blanco, bordado

⁸¹ AGAS. Justicia. Hermandades. Leg. 09804. Expediente 18.

⁸² CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*, op. cit., p. 90; DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “Nuevos datos sobre la Hermandad de la Sagrada Cena (1912-1938)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 602, 2009, pp. 319-323; GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José: “Los antiguos sayones de la Estrella... y de la Cena”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 616, 2010, pp. 518-521.

⁸³ RODA PEÑA, José: *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2016, p. 137; HMS. *Diario de Sevilla*. Sevilla, 1 de septiembre de 1894, p. 2.

en seda y oro, las túnicas de los nazarenos que serán, blancas y grana para el paso de la Cena y negras y grana para los otros dos y además todos los demás efectos que son necesarios y que no detallo por no molestar mas su atención". Igualmente, se habla que la subvención del ayuntamiento debía ser proporcionada "a los grandes gastos que esta Hermandad está haciendo por no tener antes nada". Se acordó en cabildo que se hiciera la estación de penitencia en la tarde del Jueves Santo, proponiéndose el siguiente recorrido: Feria, Calderón, Amargura, Relator, Feria, Antonio Susillo, Alameda de Hércules, Trajano, San Miguel, Palmas, Duque, Campana, Sierpes, Constitución, Génova, Alemanes, Placentines, Francos, Villegas, Salvador, Cuna, Orfila, Unión, Amor de Dios, Europa, Correduría, Feria, Palacios Malaver, Garfio y Feria.

Pese a que todo parecía más que listo, fijándose como día el ya citado Jueves Santo y una ayuda de 600 pesetas, finalmente no se verificó la estación de penitencia, no apareciendo ni en la lista definitiva de las subvenciones a las cofradías que saldrían ese año ni en el orden que llevarían. Conocemos que el 22 de febrero de dicho año el citado hermano mayor en una carta enviada al alcalde, le explica que el día 20 había recibido su oficio comunicándole la subvención de 600 pesetas que tendría la hermandad, pidiéndole que en el plazo de tres días contestara si estaba conforme, alegando que sin juntar la hermandad en cabildo no podía ratificar nada, reunión que no se celebraría hasta el domingo 24 de febrero⁸⁴. La escasa cuantía de la subvención y los elevados gastos en los nuevos enseres debió influir para que finalmente se tomara la decisión de no salir, lo que tampoco harían en 1896.

Siguiendo con el año de 1895, en el que la ciudad padeció hasta seis inundaciones, una de ellas el miércoles 27 de febrero, vemos que en ese mismo día comenzó un solemne quinario al Cristo de la Humildad y Paciencia para pedir por el cese de las lluvias; dichos cultos concluyeron el domingo 3 de marzo con un solemne *tedeum* de acción de gracias por haber parado el temporal. Curiosamente, la procesión de rogativas prevista para la noche de dicha jornada con la citada imagen, que sería llevada en andas por hermanos descalzos, fue suspendida por haber dejado de llover. En la prensa local se recoge que el referido domingo fue el primer día en que "lució un sol espléndido" después de un mes y medio, lo que fue "bien aprovechado por los sevillanos, quienes se lanzaron á la calle, de-

⁸⁴ AMS. Colección Alfabética. Caja 632. Semana Santa. Año 1895.

seosos de anegarse en tanta luz y de aspirar un ambiente puro y templado como el de que anteayer se disfrutaba”⁸⁵.

Resulta muy curiosa, a la par que algo confusa, la noticia que se recoge en las páginas del periódico *El Porvenir* del sábado 5 de enero de 1895, cuando se habla que gracias a las diligencias llevadas a cabo por los señores Manuel Sánchez Hernández y Francisco Díez, mayordomo y prioste primero de la Hermandad de la Cena, se ha “encontrado la venerada imagen del antiguo Señor de la Cena, de Montañés, que estaba cubierta con una pasta que le ocultaba el rostro, operación que se efectuó en la época de la memorable guerra de la Independencia, sin duda para que tan hermosa escultura no excitase la codicia de los invasores”. Según lo narrado en la crónica periodística, la efigie la tenía en propiedad, sin saber “que poseía una joya artística”, un escultor establecido en la calle Placentines (del que luego sabremos que se llamaba Juan Jiménez Jáuregui), quien al descubrirla “lo puso en conocimiento de la hermandad”. Ante esta gozosa revelación, la corporación intentaba que la imagen fuera bendecida por el arzobispo Benito Sanz y Forés, preparando una solemne función de acción de gracias “por tanpreciado descubrimiento”. Para terminar con esta sorprendente noticia, el periodista afirma, según le habían asegurado, que dicha obra rivalizaba “en mérito con la del Señor del Gran Poder”, por lo que probablemente sería la que sacarían en la próxima Semana Santa; finalmente, se anota que los nuevos apóstoles están muy adelantados, presentando tres ya finalizados⁸⁶.

Gracias a la prensa, sabemos que dichos apóstoles estaban siendo ejecutados por el aludido Juan Jiménez Jáuregui, teniendo ya terminados siete a finales de ese mes de enero, quedando muy poco para concluir los restantes. Igualmente, se asevera que la hermandad había empezado a confeccionar las túnicas para los nazarenos de los tres pasos, que como ya vimos serían blancas, con antifaz y escapulario en color grana, en el de la Cena, mientras que los otros dos lucirían túnicas negras en lugar de blancas; se anota que la camarera de la Virgen (la conocida bordadora Consuelo Sánchez) había regalado “una magnífica bandera de seda blanca con cruz de Jerusalén grana y bordados en oro”; la misma señora estaba encargada de la elaboración de un nuevo estandarte; el “conocido calígrafo señor Eiris”

⁸⁵ HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 1 de marzo de 1895, p. 2 y 5 de marzo de 1895, p. 2; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., pp. 82-83; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace un siglo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 429, 1995, pp. 49-52.

⁸⁶ HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 5 de enero de 1895, p. 2.

(José González de Eiris⁸⁷) había facilitado “un precioso dibujo para la orla” de esta última insignia. A las doce del mediodía del miércoles 30 de enero de 1895 se trasladó la imagen del antiguo Cristo de la Cena desde la casa del mencionado escultor, en la calle Placentines, a la iglesia de *Omnium Sanctorum*⁸⁸. La ceremonia de bendición estaba prevista para el jueves 7 de febrero, pero finalmente se aplazó hasta el día siguiente a las seis de la tarde; curiosamente, después de la bendición parece que el mencionado escultor cambió de opinión y se negó a entregar la imagen a la hermandad⁸⁹.

Como ya dejamos anotado anteriormente, y a pesar de todos los preparativos, la hermandad no consiguió salir en 1895 (ni al año siguiente), comprobándose que la situación se fue complicando de manera notable a medida que pasaban los meses. Así lo vemos en el escrito que se dirige al provisor del arzobispado el 27 de noviembre de 1895, firmado por el hermano mayor Eduardo Ramón de la Calle, el fiscal primero Félix Acuña, el fiscal segundo Melchor López y el mayordomo segundo Manuel Sánchez Hernández. Mediante este documento exponen que el pasado día 23 el aludido hermano mayor había recibido una carta en la que el párroco José María Ballesteros le comunicaba que aunque había presentado su dimisión y él se la aceptaba, pensaba que no era conveniente que como hermano asistiese al cabildo convocado por el propio sacerdote para el día siguiente, domingo 24 de noviembre. Siguiendo con su explicación, se afirma que para esta reunión, celebrada en la colecturía de la parroquia, no se había citado a todos los hermanos, encontrándose los mencionados fiscal primero y mayordomo segundo. En este cabildo el padre Ballesteros manifestó que era preciso que la hermandad continuara con sus cultos; además alegó que ciertos señores –algunos presentes– deseaban pertenecer a la corporación, procediendo a tomar juramento en esos instantes.

En ese momento el párroco fue interrumpido por el fiscal primero, que se negaba a que se realizara el juramento por no haberse cumplido con la información previa que marcaban sus estatutos; además anota que dicho cabildo era nulo por no haber citado a los “señores jefes de la hermandad” y porque los hermanos presentes no tenían voz ni voto. La tensión debió aumentar cuando el sacerdote le pide que se marchara de la sala, lo que

⁸⁷ JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “Las obras de dos artistas para las hermandades sevillanas: Carlos y José González de Eiris”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 454, 1996, pp. 49-52.

⁸⁸ HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 30 de enero de 1895, p. 2 y *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 31 de enero de 1895, p. 1.

⁸⁹ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 7 de febrero de 1895, p. 5; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace un siglo”, op. cit., pp. 49-52.

hizo protestando en voz alta y pidiendo al secretario hiciera constar en acta su oposición. Tras su marcha se procedió a tomar juramento y a nombrar todos los cargos de la junta, siendo los nuevos hermano mayor y mayordomo primero dos de los individuos recibidos en aquel momento. Después el mayordomo primero saliente leyó las cuentas y las presentó al cura para que las refrendara, antes de lo cual el citado mayordomo segundo intentó impedirlo por no estar completas, ya que faltaban algunas cantidades entregadas por varios hermanos a la camarera de la Virgen, la aludida bordadora Consuelo Sánchez, por el importe total del estandarte que estaba bordando, además de no estar revisadas por los hermanos claveros. Por su parte, el mayordomo primero le contestó que no importaba, ya que con la firma del párroco tenía suficiente, marchándose el mayordomo segundo en censura a tal “cúmulo de ilegalidades”. El cabildo prosigue designando una comisión para recoger todos los objetos de la hermandad y con la entrega de las llaves de los cepillos al nuevo mayordomo por parte del saliente⁹⁰.

Tras el relato de este tenso cabildo, los firmantes aclaran que era verdad que el hermano mayor había manifestado al párroco su deseo de dimitir, motivado por las diferencias surgidas con el mayordomo primero el 30 de septiembre de ese mismo año, pero que todavía no la había presentado a la hermandad por lo que no era posible se admitiera y menos en un cabildo considerado por los firmantes como nulo. Igualmente, se alega que el padre Ballesteros no podía despojar a los oficiales de sus cargos sin causas justas, ni dar entrada a nuevos hermanos sin cumplir las constituciones tercera y cuarta de su regla (todavía estaba en vigor la de 1791), ni nombrar cargos nuevos, ni aprobar las cuentas de mayordomía y, por último, no tenía autoridad para expulsar al fiscal primero sin haber faltado en nada. Finalmente, le piden al provisor que ante la vulneración de sus derechos como oficiales nombrados, con arreglo a sus estatutos, en cabildo general de elecciones presidido por el citado cura en 1895, declarase nulo el cabildo y todo lo acordado en el mismo. Varias semanas más tarde, el 19 de diciembre, los referidos cuatro oficiales ratificaron ante el provisor lo expuesto en la misiva anterior.

Para conocer la opinión del párroco contamos con su carta dirigida al notario mayor del arzobispado, que no era otro que el conocido Luis Montoto, el 13 de enero de 1896. En ella se explica que su deseo era restablecer la paz y el orden en la hermandad; para ello asistió a varios cabildos invitado

90 AGAS. Justicia. Hermandades. Leg. 09804. Expediente 10.2.

por hermanos que “sospechaban funestos sucesos”, como el ocurrido en la misma parroquia el citado 30 de septiembre del año anterior entre el hermano mayor y el mayordomo primero. Esta discusión acabó con resultado de heridas graves en la cabeza y otras contusiones sufridas por el mayordomo, que incluso fue arrojado por la escalera de la sala donde se encontraban, siendo llevado al hospital donde fue atendido por cirujanos de guardia; alegándose tan solo que se había caído “por salvar otras consecuencias”. Pasado un tiempo prudencial, sigue narrando el sacerdote, llamó a los dos oficiales para procurar se perdonaran y convencerles de que presentaran su dimisión, manifestando el hermano mayor que la suya estaba en poder del fiscal, mientras que el mayordomo lo haría tan pronto como arreglara sus cuentas.

La pésima situación de la corporación se refleja en las palabras del párroco, que sigue contando que la mayor parte de los hermanos ya no lo eran por falta de pago, desconociéndose el domicilio de muchos de ellos, citándose únicamente a los que se pudieron avisar, asistiendo solo dieciocho, casi todos menores de edad. Por todo ello, procuró valerse de personas de responsabilidad y notoria honradez, entre los 35 y 40 años, para que se hicieran cargo de los oficios de hermano mayor y mayordomo primero. Respecto al mencionado cabildo del 24 de noviembre, confirma que habló con el dimitido hermano mayor para que no asistiera para evitar alterar la paz, que finalmente fue perturbada por las exigencias del fiscal, al que tuvo que mandarle que se saliera. Dicho párroco considera que no faltó a los estatutos de la corporación, procurando con “los medios que la prudencia aconseja” conciliar los ánimos y haciendo dimitir a los citados oficiales para evitar nuevos incidentes. Asimismo, explica que cuando los hermanos no abonaban sus cuotas mensuales durante un trimestre eran considerados dados de baja, lo que motivó que fuera elegido hermano mayor en abril de 1895 el referido Eduardo Ramón de la Calle, ya que el anterior, José Cadaval, superaba los dos trimestres de deudas. Según dicho párroco, al encontrarse casi todos los hermanos faltos de pago, considerada a la hermandad disuelta, sin cabeza y sin nadie que la restableciera, a excepción de él mismo como presidente de todas las corporaciones de su iglesia.

Continuando con la misiva del sacerdote, declara que en relación a lo manifestado por el mayordomo segundo en el famoso cabildo sobre la aprobación de las cuentas y las posibles ilegalidades, dice que ni él ni otros hermanos que asistieron oyeron tales palabras; no obstante, si en algo se faltó fue de manera involuntaria por causa del momento crítico en el que se encontraban, pudiendo subsanarse en el primer cabildo ordinario que

se celebrara. Seguidamente, arremete contra los hermanos que firmaron el anterior escrito, acusándoles de falta de “probidad” al levantarse contra su párroco después de haberles respaldado en tantas ocasiones, proporcionándoles notables limosnas, acompañándoles ante personas respetables, garantizando con su firma y sello parroquial sus escritos y facilitándoles enseres para sus cultos, con los que cooperó con sermones y pláticas sin cobrar retribución alguna. Por último, asegura que había hecho todo lo posible por el bien de estas personas, pero que por todo lo expresado pedía su desestimación y que el vicario ordenara a los demandantes no alterasen la paz de la hermandad ni provocasen polémica con el nuevo hermano mayor, José María del Campo y Aranda. De este nos dice que era propietario y “muy digno” profesor de instrucción primaria en la clase municipal de San Roque. Finalmente, pide que se mandara devolver todos los efectos que estuvieran en su poder y se dieran de baja⁹¹.

La carta del hermano mayor José María del Campo al notario eclesiástico Luis Montoto, fechada el 6 de marzo de 1896, nos revela que la situación con el anterior hermano mayor seguía difícil. Según el firmante, el 29 de febrero se dirigió al antiguo dirigente para que le entregara, ante la cercanía del septenario doloroso, todos los efectos de la hermandad que estuvieran en su poder y en el de la camarera, no recibiendo ninguna contestación. Ante esta problemática, el provisor mandó al párroco que informara sobre este asunto, lo que hizo el 10 de marzo verificando lo alegado por José María del Campo y subrayando la importancia que para sus cultos significaba que estos enseres regresaran a la hermandad. Al día siguiente el provisor mandó, sin perjuicio de la resolución definitiva de este expediente, se comunicara al citado Eduardo Ramón de la Calle la obligación de entregar al párroco de Omnium Sanctorum los bienes de la hermandad que permanecieran en su poder y en el de la camarera. Siguiendo dicha providencia, en ese mismo día el notario receptor de los tribunales eclesiásticos, Fulgencio Murillo y de Tena, le notificó en persona dicha disposición al señor de la Calle, que vivía en el número 2 de la calle Churruca. Días más tarde, en ese mismo mes de marzo, el referido hermano mayor envía una nueva carta a Luis Montoto quejándose de que para el septenario se había visto forzado a buscar prestado casi todos los enseres necesarios, ya que únicamente la camarera había entregado lo que ella poseía.

Tendremos que esperar hasta el 29 de junio para encontrar otra carta dirigida al provisor por el hermano mayor, narrando cómo a principios de año le solicitó que ordenara al susodicho Eduardo Ramón de la Calle y a

⁹¹ Ibidem.

Félix Acuña, antiguo fiscal primero, devolvieran los objetos de la hermandad. No obstante, a pesar de varias comunicaciones, hasta la fecha no se había cumplido por los citados cofrades, por lo que le suplicaba arbitrara el medio más eficaz para llevar a efecto lo mandado. Tras meses sin tener más noticias, el 23 de febrero de 1897 se solicita al provisor que se remita a este juzgado eclesiástico la certificación literal del expediente que se instruyó con objeto de rescatar los efectos de la hermandad en poder de su antiguo hermano mayor, con el fin de proceder a lo que haya lugar en vista de los hechos que se denunciaron en su momento. Dos días más tarde el provisor y vicario general, el doctor Jerónimo Álvarez Troya, decretaba que se despachara la mencionada certificación⁹².

Pese a todos estos contratiempos, se decidió volver a realizar la estación de penitencia en 1897; así lo confirma el hermano mayor José María del Campo al alcalde en su misiva del 20 de febrero. En ella expresa la intención de salir en la tarde del Domingo de Ramos ocupando el primer lugar y “ostentando a la veneración de los fieles el paso de la Sagrada Cena y el de la Santísima Virgen del Subterráneo”; además, informa que el apostolado “es nuevo así como las insignias y túnicas de los nazarenos y en los pasos se han hecho las renovaciones convenientes para que no desmerezcan del brillo y esplendor con que se presentan las demás hermandades”. Asimismo, le detalla el itinerario a seguir: Feria, Correduría, Europa, Trajano, Duque, Campana, Sierpes, plaza de la Constitución, Génova, Alemanes, Placentines, Francos, Villegas, Salvador, Cuna, Orfila, Unión, Amor de Dios, Europa, Correduría y Feria. El 5 de marzo recibe comunicación del ayuntamiento informándole de la subvención de 500 pesetas, listado oficial que se publicaría dos días más tarde en *El Noticiero Sevillano*. No obstante, el 8 de marzo el hermano mayor se dirige al alcalde para manifestarle que aceptaba dicha cantidad, pero al mismo tiempo le rogaba que fijara su “atención en los cuantiosos gastos que origina la salida de esta cofradía, completamente nueva, y en lo exiguo de la subvención que se le ha señalado por si le es posible aumentarla en la cantidad que estime oportuna”; desconocemos si hubo algún cambio. Siguiendo la nómina oficial su salida se fijó a las cuatro de la tarde del Domingo de Ramos (11 de abril), siendo la primera de la jornada, permitiéndose que en caso de lluvia lo hiciese entre las nueve y las doce de la noche⁹³.

⁹² Ibid.

⁹³ AMS. Colección Alfabética. Caja 632. Semana Santa. Año 1897; HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 7 de marzo de 1897, p. 1.

Tanto en esta histórica ocasión, recordemos que la última vez que salió la cofradía fue en 1882 y el misterio de la Cena desde que participó en el Santo Entierro Grande de 1854, como en 1898, la hermandad contó para su misterio con el paso neogótico del Triunfo de la Santa Cruz que fue de la Hermandad de la Hiniesta, estrenado en 1885. Curiosamente, estas andas pasaron a ser propiedad del bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda, cediéndolas a la Cena en los dos años apuntados; en mayo de 1899 fue adquirida por la corporación de los Negritos⁹⁴. Centrándonos en 1897 vemos que son muchos los estrenos, destacando el apostolado realizado por el discreto escultor Manuel Pérez Gisbert⁹⁵, cuyas imágenes, según el diario *El Porvenir* del Sábado de Pasión 10 de abril, quedaron colocadas anoche en el paso, calificándola como “obra de un hábil escultor, que, si no ha hecho obra de mérito, ha sabido darle expresión á los rostros y encarnarlos con no poca habilidad”; también, nos informa que las túnicas y “mantolinas” que estrenan son bordadas en oro. La cera de este paso, al igual que las de sus nazarenos, era de color grana por su carácter sacramental, estrenando varias insignias. Respecto al paso de palio vemos que era de terciopelo negro “bordado en oro y en el fondo lleva pintada una gloria, que le da mucha vista”, mientras que la Virgen iba sobre una peana de plata y lucía una saya blanca con bordados en oro⁹⁶.

Igualmente, la prensa local se hace eco de otras novedades, anotándose que el paso de la Cena presentaba “la canastilla pintada en fondo blanco y dorado”, mientras que el sillón donde iba sentado el Señor de la Cena, como los de los apóstoles, era de estilo árabe. Del paso de palio se dice que todo era nuevo, bordado en oro “con exquisito gusto”, cuya candelería era de plata. Por su parte, también se estrenaban las túnicas de los nazarenos, que eran blancas con el antifaz grana; se llama la atención sobre el bordado del estandarte, que se había confeccionado en seda blanca y presentaba la cruz de Jerusalén en color rojo y en el centro bordado en oro y seda el escudo de la hermandad⁹⁷. Días antes del Domingo de Ramos, la

⁹⁴ GÓMEZ TRIGO, José Julio: “La corriente neogótica en los pasos procesionales de Cristo de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 577, 2007, pp. 169-176; RODA PEÑA, José: *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*, op. cit., p. 123.

⁹⁵ ALMELA VINET, Francisco: *Historia de la Semana Santa de Sevilla y descripción de las Cofradías que hacen estación durante la misma a la Santa Iglesia Catedral (1899)*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2003, p. 14.

⁹⁶ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 10 de abril de 1897, p. 4; *El Porvenir*. Sevilla, 10 de abril de 1897, p. 3; DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “El paso de misterio de la Sagrada Cena en el siglo XIX y XX”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 553, 2005, pp. 199-208.

⁹⁷ HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 7 de abril de 1897, p. 3; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., p. 83.

prensa informa de uno de los estrenos más destacados; nos referimos al cáliz que llevaría el Señor de la Cena, que sería realizado por un “distinguido artista de esta capital” que lo tallaría en piedra ágata con “incrustaciones de cornelina oriental vetada de varios colores claros y oscuros sin fijar el dominante, apareciendo el morado, blanco, rojo, amarillo, verde y azul, confundidos todos por la naturaleza misma de la piedra”. Siguiendo con esta noticia, el vaso sagrado se haría imitando al conocido que se conserva en la catedral de Valencia, identificándose tradicionalmente con el Santo Grial; también se estrenaría el mantel para la mesa, realizado en “lienzo blanco vasto igual al auténtico que se conserva en la catedral de Coria”⁹⁸.

Gracias a la detallada crónica publicada en *El Porvenir* el Lunes Santo de 1897, conocemos cómo fue la estación de penitencia en este año tan señalado. La noticia comienza aludiendo a la gran cantidad de personas que acudieron en la noche del Domingo de Ramos a presenciar la entrada, procedentes la mayoría del barrio “de la Feria y parte de la Macarena”, encontrándose los balcones “cuajados de personas”. Cuando el paso de misterio era levantado por sus costaleros para entrar en la parroquia, se formó un gran revuelo entre el público asistente, motivado por el robo del bolsillo del chaleco de un caballero de su “magnífico reloj de oro”; dicho paso quedó montado hasta el “sábado de Gloria” para las personas que no pudieron verlo en la calle. Respecto al paso de palio se explica que sus varales eran de madera, lo que originaba que se movieran más de lo deseado, temiéndose que “se rompieran al ser elevado”, lo que afortunadamente no ocurrió; justo en la puerta, la Virgen del Subterráneo “fue recibida por infinidad de vivas”, una vez dentro se procedió a quitarle el gran número de alhajas que lucía, valoradas en cincuenta mil pesetas⁹⁹.

Con vista a la Semana Santa de 1898, contamos con la carta enviada al alcalde por el hermano mayor José María del Campo el 12 de febrero, informándole de la aceptación de la subvención fijada (550 pesetas¹⁰⁰) y de la intención de realizar la estación de penitencia, entrando la primera en carrera oficial, el Domingo de Ramos (3 de abril), anotándose las calles por donde pasaría, recorrido idéntico al del año anterior. La hora de salida se estableció a las tres de la tarde, permitiéndose salir, en caso de lluvia,

⁹⁸ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 27 de marzo de 1897, p. 1; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace un siglo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 457, 1997, pp. 124-126.

⁹⁹ HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 11 de abril de 1897, p. 2 y 12 de abril de 1897, p. 3; DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “El paso de misterio de la Sagrada Cena en el siglo XIX y XX”, op. cit., pp. 199-208.

¹⁰⁰ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 21 de febrero de 1898, p. 1; GÓNGORA, Paco: “Antecedentes del Consejo General de Hermandades y Cofradías”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 291, 1983, pp. 12-13.

el Lunes Santo o Martes Santo a las cuatro. Igualmente, sabemos que por participar con su paso de la Cena en el Santo Entierro Grande celebrado en ese año cobraría una subvención de 250 pesetas¹⁰¹. Pocos días antes de la salida, el lunes 28 de marzo, se anunciaba en *El Noticiero Sevillano* la celebración del septenario en honor a la Virgen del Subterráneo, predicando en la noche de ese mismo día el padre Ballesteros, anotándose también los estrenos de ese año: cuatro nuevos apóstoles; una corona de plata para la Virgen, regalo de su “primera camarera”; y las nuevas túnicas confeccionadas para los nazarenos, que eran blancas con el escudo y cordones de color grana¹⁰². Este hábito es descrito por Francisco Almela, en su conocida obra publicada en 1899¹⁰³, y se puede observar claramente en una cromolitografía firmada por el pintor Manuel Guillén, que en ocasiones lo hacía bajo el seudónimo Grima, donde se aprecia el misterio de la Cena en el paso ya aludido de la Hiniesta, escoltado por varios nazarenos con túnicas blancas de cola y cingulo rojo portando el estandarte, el senatus y el Sine Labe¹⁰⁴.

Otras fuentes consultadas hablan de tan solo dos apóstoles nuevos, describiendo los mantolines “de raso en varios colores, presentando así el Misterio un bonito conjunto”; además de la realización de algunas reformas en el canasto del paso de la Cena, el estreno de la corona de la Virgen (“Está ricamente construida y es de plata legítima”); y de su manto en terciopelo negro, con bordados únicamente en su delantera. Asimismo, se anota que se habían confeccionado más túnicas para los hermanos, por lo que se esperaba que este año, en el que finalmente la Cena sería la segunda de la jornada tras la incorporación de la Estrella, resultara “la cofradía más lucida, con motivo del mayor número de nazarenos que lleva”¹⁰⁵. En la crónica publicada en el diario *El Noticiero Sevillano*, en su edición de tarde del mismo Domingo de Ramos, se narra que el paso “de las cofradías

¹⁰¹ AMS. Colección Alfabética. Caja 633. Semana Santa. Año 1898; HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 3 de abril de 1898, p. 1 y 8 de abril de 1898, p. 1.

¹⁰² HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 28 de marzo de 1898, p. 3. Junto a las noticias ya mencionadas, se informa de la colocación de un nuevo badajo a una de las campanas de la torre de Omnium Sanctorum, llamada de San Bartolomé, ya que el anterior se había desprendido causando la muerte a un carnicero de la plaza de abastos de la calle Feria.

¹⁰³ ALMELA VINET, Francisco: *Historia de la Semana Santa de Sevilla y descripción de las Cofradías que hacen estación durante la misma a la Santa Iglesia Catedral* (1899), op. cit., p. 15.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José: “Nuevos apuntes sobre las cromolitografías de Grima. A propósito de una desconocida segunda edición”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 662, 2014, pp. 320-326; GUEVARA PÉREZ, Enrique: “Una centenaria representación del nazareno de la Sagrada Cena, como inspiración de las litografías de M. Grima”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 668, 2014, pp. 742-744.

¹⁰⁵ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 2 de abril de 1898, p. 2; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace un siglo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 470, 1998, pp. 115-117.

ha sido presenciado por multitud de personas, entre las que se destacaban los turistas y extranjeros”, resaltando que a “las tres de la tarde se veían los alrededores del mercado de la Feria ocupados por numeroso público, en su mayoría muchachas del barrio de la Macarena, para presenciar la salida de la cofradía de la parroquia de Omnium Sanctorum”, y justo en el momento en que apareció “en la puerta de la iglesia la venerada imagen de Nuestra Señora del Subterráneo hubo multitud de vivas á la Virgen”¹⁰⁶.

En este año de 1898 se compraron a la Hermandad del Valle, por 280 reales, los tableros y respiraderos del antiguo paso de Nuestro Padre Jesús con la Cruz al hombro, que se hallaban en un estado muy precario. Debemos tener presente que el Jueves Santo de 1898 la corporación del Valle estrenó dos nuevos pasos de Cristo, ambos sin concluir¹⁰⁷. Parece que esta información enlaza directamente con la noticia publicada el jueves 19 de enero de 1899 en *El Noticiero Sevillano* en el que se recogen algunas de las reformas que las cofradías tenían previsto mostrar ese año. De la Cena se dice que “procederá a la restauración del paso del Señor, haciéndose además pequeñas reformas en el de la Virgen”; igualmente, se anuncia que el “domingo próximo celebra cabildo, para acordar la salida de la cofradía”. Como sabemos, al final la Hermandad de la Cena no realizaría su estación de penitencia en 1899 ni al año siguiente, no encontrándose entre las que asistieron al cabildo de toma de horas, que se celebraba el Sábado de Pasión, de sendos años¹⁰⁸.

Según la referencia publicada en *El Noticiero Sevillano* el 27 de marzo de 1900 sobre la cofradía de la Cena, conocida como la de Omnium Sanctorum, conocemos que se estaba tratando de reorganizarla, “aportando su concurso elementos muy valiosos en el barrio de la Feria y en toda Sevilla, con el fin de no dejar una sola vez hacer estación a la Catedral”. Asimismo, recuerda cómo el Domingo de Ramos de 1897 volvió a salir, reconstruyéndose el paso de la Cena, cuya “peana perteneció á la antigua cofradía de San Julián... perteneciendo las imágenes a un artista que reside en el barrio de Triana, cuyo nombre no consignamos por no recordarlo en este momento”; se refiere a Manuel Pérez Gisbert¹⁰⁹. Por otra parte, nos aclara que en

¹⁰⁶ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 3 de abril de 1898, p. 3.

¹⁰⁷ RODA PEÑA, José: *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*, op. cit., pp. 146-149.

¹⁰⁸ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 19 de enero de 1899, p. 1; 25 de marzo de 1899, p. 2 y 7 de abril de 1900, p. 2.

¹⁰⁹ Sabemos que este escultor vivió en el número 94 de la calle Pagés del Corro, en Triana. RODA PEÑA, José: “Panorama escultórico en la Sevilla de 1907”. En: AA.VV. *Estudios de historia del arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, vol. 2. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, pp. 289-306.

1899 no salió la corporación “por no estar terminado el bordado del palio para el paso de la Virgen”, que aún seguía su confección; acordándose en cabildo “no hacer estación en el presente año”, celebrándose “un septenario a su excelsa titular, empezando el sábado 31 de los corrientes”¹¹⁰. Dicho septenario concluiría en la noche del Viernes de Dolores 6 de abril; a las ocho de la mañana de ese mismo día se ofició misa de comunión y una hora más tarde misa solemne con exposición del Santísimo Sacramento¹¹¹. Algunas semanas antes, concretamente el 5 de marzo (primer lunes de cuaresma), dio comienzo en la parroquia de Omnium Sanctorum un solemne quinario en honor del Cristo de la Humildad y Paciencia¹¹².

Dentro de estos intentos de reavivar la hermandad, entendemos la misiva del hermano mayor José María del Campo al arzobispo, datada el 21 de julio de 1899 y por la que se pedía en depósito las imágenes de San Andrés y Santo Tomás que se hallaban, según el solicitante, almacenadas y sin culto en la iglesia de San Jacinto y otra de San Pedro en la parroquia de San Marcos; todo ello mientras no se contara con los recursos para realizarlas “con la perfección que su alto destino requiere”, calificándose las de la corporación como no decorosas. El 1 de agosto el párroco de Santa Ana, Antonio López, informa que en San Jacinto no existía ninguna efigie de San Andrés, aunque sí la de Santo Tomás, pero esta última estaba expuesta al culto en la capilla del Sagrario, siendo contrario a su préstamo. Por su parte, el cura de San Marcos, Manuel Martín Campos, advierte el 24 de julio que la talla de San Pedro se encontraba muy deteriorada, manifestándose a favor de la cesión pero con la condición de que si fuera una pieza de mérito artístico no podían “mutilarla”, ya que el deseo de los peticionarios era utilizar únicamente la cabeza.

Meses más tarde, el 19 de abril de 1900, de nuevo el hermano mayor se dirige al arzobispo para exponerle que deseosos, tanto el párroco de Omnium Sanctorum como varios hermanos, de fomentar el culto a sus titulares y careciendo el paso del Cristo de la Humildad y Paciencia de las figuras necesarias para representar el misterio de la crucifixión para salir en la próxima Semana Santa, solicitaba la cesión de una imagen de San Pío que existía en el templo de San Jacinto, según se dice debajo de un altar, además del citado San Pedro. Esta última efigie se encontraba en la colecturía de San Marcos sin uso alguno, ya que el Cristo con el que formaba grupo se había

¹¹⁰ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 27 de marzo de 1900, p. 2; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace un siglo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 481, 1999, pp. 60-62.

¹¹¹ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 31 de marzo de 1900, p. 2 y 6 de abril de 1900, p. 3.

¹¹² HMS. *El Porvenir*. Sevilla, 28 de febrero de 1900, p. 1; GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: “Orígenes inciertos y primeros pasos de la Cofradía del Cristo Humillado de Sevilla”, op. cit., p. 84.

transformado en un Sagrado Corazón de Jesús. Por su parte, el citado padre Ballesteros asevera que la hermandad carecía de recursos, necesitando las imágenes que pedía; por último, conocemos un nuevo informe del párroco de Santa Ana, fechado el 1 de mayo, confirmándose la existencia en San Jacinto del santo requerido, que se guardaba en una taca de la sacristía¹¹³.

Para terminar, apuntamos que pese a que los problemas internos continuaron en los primeros años del siglo XX, la hermandad pudo verificar de nuevo su estación de penitencia el Domingo de Ramos de 1901 y 1902, únicamente con el paso del Cristo de la Humildad y Paciencia y el de la Virgen del Subterráneo¹¹⁴. Según la noticia publicada en *El Noticiero Sevillano* el domingo 9 de diciembre de 1900, el día anterior la corporación de la Cena nombró en cabildo general de hermanos una comisión para llevar a cabo las reformas que se querían presentar en la próxima Semana Santa, destacándose el paso nuevo de la Virgen, realizado en terciopelo bordado en oro con “una gloria rodeada de seis ángeles, los cuales ostentarán en sus manos los atributos de la Pasión”; asimismo, se anota que las insignias que portarán “los hermanos de mesa, están ricamente bordadas en oro en los talleres de una comunidad religiosa de la localidad”¹¹⁵. Posiblemente con vista a la salida de 1901, aunque no podemos descartar que se llevara a cabo pasada la Semana Santa, se restauró el Cristo de la Humildad y Paciencia por Andrés Cánovas y Gallardo¹¹⁶. Finalmente, los conflictos en el seno de la cofradía ocasionaron su total paralización, no realizando la salida en 1903, aunque estaba prevista¹¹⁷, y considerándose por Luis C. Pérez Porto, en 1908, por “completamente disuelta”¹¹⁸. No sería hasta 1912 cuando se vuelva a reorganizar, saliendo de nuevo el Domingo de Ramos de 1913, lo que significaría el inicio de un período de prosperidad que ha llegado a nuestros días¹¹⁹.

¹¹³ HERMOSILLA MOLINA, Antonio: “Notas para la historia. Comentarios a una presentación de Reglas por la Hermandad de la Cena”, op. cit., pp. 7-9; AGAS. Justicia. Hermandades. Leg. 09793. Expediente 10.

¹¹⁴ JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace cien años”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 505, 2001, pp. 42-44 y “La Semana Santa de hace cien años”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 516, 2002, pp. 39-40.

¹¹⁵ HMS. *El Noticiero Sevillano*. Sevilla, 9 de diciembre de 1900, p. 2.

¹¹⁶ DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “Nuevos datos sobre la restauración del Cristo de la Humildad y Paciencia en 1900”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 672, 2015, pp. 85-87.

¹¹⁷ JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: “La Semana Santa de hace un siglo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 529, 2003, pp. 143-144.

¹¹⁸ PÉREZ PORTO, Luis C.: *Relación e historia de las cofradías sevillanas desde su fundación hasta nuestros días*. Sevilla: Asociación Amigos del Libro Antiguo de Sevilla, 1992 (facsimil de la edición de 1908), p. 35.

¹¹⁹ DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: “Nuevos datos sobre la Hermandad de la Sagrada Cena (1912-1938)”, op. cit., pp. 319-323.

7 de Abril
de 1830



El Brigadier de los Reales Egércitos D. Juan de Soto, Comendador del Orden de Santiago, Protector: D. José de Zúñiga y Jaen, Hermano mayor: D. Gregorio de Bartolomé y Araujo, Mayor-domo: D. José Velasco, y D. Manuel Ayala, Consiliarios; D. José María de Aragon, Pro., Fiscal: el P. D. Nicolas Aguilar, Presidente del Colegio; y los demas Oficiales y Hermanos de la ilustre antigua Hermandad de la *SAGRADA SENA SACRAMENTAL, NUESTRO PADRE JESUS DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA Y MARIA SANTISIMA DEL SUBTERRA-NEO*, sita con Real aprobacion en su Capilla, incorporada con la de S. Juan de Letran, en la Iglesia de S. Basilio el Magno de esta Ciudad; suplican á V. se sirva acompañarles en la Estacion que harán con sus Sagradas Imágenes á la Santa Iglesia Catedral el Miercoles Santo á las 3 de la tarde; cuyo favor agradecerán.

Sr. D. *Félix González de León*

C. del Puerto

1. Convite enviado a Félix González de León para la histórica salida de la Cena en 1830
(Foto: Archivo Municipal de Sevilla).



2 y 3. Los pasos del Señor de la Cena y el Cristo de la Humildad y Paciencia en el Santo Entierro Grande de 1854 (Fotos: Francisco Manuel Delgado Aboza).



4. El misterio de la Cena sobre el paso que utilizó en 1897 y 1898 (Foto: archivo de Víctor José González Ramallo).



5. Cromolitografía del paso de la Cena en 1898, con nazarenos con túnicas blancas (Foto: archivo de Víctor José González Ramallo).



6. El antiguo Señor de la Cena en su desaparecido retablo de la parroquia de Omnium Sanctorum, en 1926 (Foto: archivo de Víctor José González Ramallo).



7. El palio de la Virgen del Subterráneo en el interior de Omnium Sanctorum, tras la reorganización de 1912 (Foto: archivo de Víctor José González Ramallo).

NOTICIAS SOBRE LA EXTINGUIDA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA Y SIETE DOLORES, DEL CONVENTO DE SAN PABLO, A TRAVÉS DEL MEMORIAL DEL ESCRIBANO JOAQUÍN JOSÉ RODRÍGUEZ DE QUESADA (SIGLO XVIII)

Salvador Hernández González

1. El escribano Joaquín José Rodríguez de Quesada y sus *Noticias de la fundación de esta Real Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores*

La historia de las cofradías sevillanas extinguidas sigue constituyendo un capítulo oscuro de este campo de la religiosidad popular de nuestra ciudad. La propia desaparición de estas corporaciones piadosas ha arrasado consigo a sus propios archivos, lo que obliga a acudir a fuentes indirectas de diversa naturaleza para poder reconstruir su historia: noticias de cronistas y eruditos, escrituras notariales (mandas testamentarias, poderes, censos y tributos), autos judiciales, etc. Generalmente, el carácter fragmentario y disperso de esta información permite trazar una visión esquemática y difusa de la evolución de estas hermandades desaparecidas. Pero a veces la investigación nos depara el hallazgo de documentos de especial valor por su riqueza informativa. Este es el caso del que denominamos *Memorial sobre la cofradía de la Antigua y Siete Dolores*, redactado en fecha imprecisa del siglo XVIII por el escribano Joaquín José Rodríguez de Quesada y localizado en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla formando parte de la colección de *Papeles del Conde de la Mejorada*¹.

La cofradía que nos ocupa, que tuvo como titulares a Nuestro Padre Jesús Nazareno y a Nuestra Señora de la Antigua, Siete Dolores y Compasión, radicada antaño en el convento dominico de San Pablo el Real (actual parroquia de la Magdalena, como sabemos), gozó de gran fama durante los siglos XVI y XVII, hasta que su extinción en el siglo XVIII dispersó su patrimonio artístico y la relegó al olvido en la memoria colectiva sevillana, aunque no en la de los cronistas y estudiosos de la Semana Santa, que se esforzaron por fijar la historia de esta corporación recogiendo las noticias

¹ Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS). Sección XII (Papeles del Conde de la Mejorada), Papeles Varios, tomo 1 (adición), documento 19 (folios 202 r.-220 vto.): *Cofradía de la Antigua y Siete Dolores. Memorial de Joaquín Rodríguez de Quesada*.

dispersas que pudieron allegar. En este sentido trazan una sintética semblanza de su historia las clásicas obras de González de León², Bermejo y Carballo³ y Carrero Rodríguez⁴ y un artículo de Felipe Cortines Murube en la revista cofradiera *Calvario*⁵.

Ahora el testimonio de Joaquín José Rodríguez de Quesada permite no sólo confirmar y ampliar algunas noticias suministradas por tales cronistas y eruditos, sino también aportar nuevos datos sobre el devenir de esta hermandad desde su fundación a mediados del siglo XVI hasta las noticias de las primeras décadas del siglo XVIII con las que el escribano cierra su relato. Pero antes de adentrarnos en el análisis de tales noticias, debemos preguntarnos por la personalidad del autor del documento, del que las pocas referencias que se tienen lo presentan muy vinculado precisamente al mundo de las cofradías. Se sabe que profesionalmente ejerció como escribano público de Sevilla en el oficio 1 entre 1759 y 1775, lo que obviamente le facilitaba el manejo habitual de papeles, la protocolización de escrituras y la composición de libros instrumentales de características parecidas. Y dio muestras de su buen hacer en este tipo de trabajos durante su mayordomía en la Hermandad Sacramental de San Juan de la Palma, cuando abordó entre 1762 y 1765 la elaboración del Libro Protocolo en el que se anotarían los bienes y posesiones de dicha corporación sacramental, pero con el valor añadido de incluir un preámbulo histórico sobre la misma, del que se ocupó Mestre Navas en la XV edición de este Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia⁶.

Un encargo parecido debió recibir Rodríguez de Quesada por parte de la Cofradía de la Antigua y Siete Dolores, ya que en el encabezamiento del documento que nos ocupa declara que “con el motivo de haberme encomendado la formación de el Protocolo de las Dotaciones y Fincas

² GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: 1852. Edición facsímil, Sevilla: Ediciones Giralda, 1994, pp. 89-92.

³ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla. Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla: 1882. Edición facsímil, Sevilla: Editorial Castillejo, 1994, pp. 217-233.

⁴ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*. 2ª ed. Sevilla: Editorial Castillejo, 1991, pp. 568-572.

⁵ CORTINES MURUBE, Felipe: “Con el título de los Siete Dolores y en su Capilla de la Tercena”. *Calvario*, año VII, 14 de abril de 1946, s. p.

⁶ MESTRE NAVAS, Pablo: “El Libro Protocolo de las Cofradías del Santísimo Sacramento, Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora, San Roque, San Sebastián y Ánimas Benditas de la iglesia de San Juan de la Palma: noticias histórico-artísticas”. En: RODA PEÑA, José (Dir.): *XV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2014, pp. 177-178.

de esta Real Cofradía, intentaba dar noticia de su fundación y de aquellas cosas que fuesen más concernientes, así para el mejor régimen de los señores sus oficiales y hermanos, como para que los inteligentes no me notasen haber olvidado asuntos tan importantes”. Pero en esta labor desafortunadamente no alcanzó el volumen informativo conseguido con la elaboración del citado Libro Protocolo de la Sacramental de San Juan de la Palma, ya que como se lamenta el propio escribano, se encontró con la dificultad “de no haber papeles para por ellos dar las más largas y eficaces noticias”. Tal pérdida la atribuía, según la tradición que circulaba en la hermandad, a “que en una de las grandes arriadas que padeció esta ciudad (que tal vez sería la de el año de 1708) se inundó la capilla y se llevó los instrumentos y documentos que había en ella”. Por esta desgraciada contingencia, no pudo hallar otras noticias que las que recoge en su memorial, tomadas, según las citas que el propio autor hace, del texto de las Reglas y de determinados libros de actas y de cuentas que debieron salvarse de la inundación. De ahí que la historia que traza de la hermandad tenga que ajustarse a la narración de los acontecimientos de mayor relieve, como su fundación, la aprobación de las Reglas, la fusión con la cofradía de los Siete Dolores y Compasión, las particularidades de la estación de penitencia de la cofradía y algunas procesiones de carácter extraordinario celebradas por la corporación durante la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del XVIII.

2. La fundación de la Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua y su fusión con la Cofradía de los Siete Dolores y Compasión

El origen de la Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua ha sido vinculado por la historiografía tradicional con la pintura mural de la misma advocación venerada en su capilla de la Catedral de Sevilla. En este sentido, los jesuitas Aranda y Villafañe refieren que el emperador Carlos V, gran devoto de la imagen, mandó sacar una copia de la imagen original, que llevó en su compañía en sus campañas bélicas en Alemania contra los herejes y que donó a la hermandad que nos ocupa, la cual se fundó en 1546, según refieren González de León⁷ y Bermejo⁸ tomando como base las Reglas de ese año que cita a su vez Carrillo de Aguilar⁹.

⁷ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica...*, op. cit., p. 89.

⁸ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 218- 219.

⁹ CARRILLO Y AGUILAR, Alonso: *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: ca. 1738, p. 29.

El texto de tales Reglas que manejó el escribano Rodríguez de Quesada constituye la fuente primaria y única que le sirve para fijar el origen de la hermandad en 1546, que es la fecha también aceptada por la historiografía cofrade partiendo del texto de González de León. Así lo indicaba una anotación al final de este texto normativo que decía: “Fundóse la Santa Hermandad y Cofradía de la advocación de Nuestra Señora de la Antigua en el año de 1546 como parece por las Reglas antiguas que esta Santa Hermandad ha tenido aprobadas y firmadas por los Provisores de la Santa Iglesia de Sevilla”. Aunque parece que Rodríguez de Quesada manejó una versión posterior de las constituciones originales, al señalar que “después se renovó la Regla”, la conciencia de los orígenes estuvo siempre presente en los cofrades, a pesar de las renovaciones experimentadas por el texto. En otra anotación del texto normativo se indicaba que la Regla se hizo “siendo Martín Pérez prioste, y Manuel de Matos y Francisco de Ávila alcaldes, y Juan de Herrera Mercader mayordomo, y escribanos Juan Hidalgo y Diego de Texada” y se finalizó su redacción el 8 de marzo de 1566¹⁰. Esta segunda versión de las Reglas fueron aprobadas por el provisor doctor Cebadilla el 23 del propio mes y año, y según se recogía en el propio texto, al decir de Rodríguez de Quesada, esta confirmación lo que hacía era validar otra aprobación anterior emitida años antes, por el provisor licenciado Ovando el 25 de abril de 1561. Posteriormente vendría una nueva confirmación, esta vez de la mano del provisor licenciado Bernardino Rodríguez con fecha de 15 de febrero de 1590¹¹.

Aunque no lo refiere Rodríguez de Quesada, sabemos por García de la Concha que esta congregación piadosa residía desde al menos mediados del siglo XVI en el hospital de San Gregorio y Nuestra Señora de la Antigua, que pertenecía al gremio de los roperos y situado en la collación de la Magdalena frente al desaparecido templo parroquial primitivo de Santa María Magdalena y paredaño al hospital de los Convalecientes que serviría a su vez de futura sede al convento del Santo Ángel. En 1568 la cofradía decidió trasladarse al cercano convento de San Pablo, tras llegar a un acuerdo con la orden dominica y concertar con el maestro de obras Juan Ruiz la reforma de la capilla en la que se había establecido, lindante

¹⁰ Así lo recogen también GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica...*, op. cit., p. 89; BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 219; CARRILLO Y AGUILAR, Alonso: *Noticia del origen de la milagrosa imagen...*, op. cit., p. 29; CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 569.

¹¹ A esta renovación aluden de pasada GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica...*, op. cit., p. 89; BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 220; y CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 569.

con el compás de entrada al convento y el patio de las caballerizas¹². Ya establecida en San Pablo el Real, la devoción a la Virgen de la Antigua de la cofradía fue en aumento, como lo prueba el acuerdo del 25 de septiembre de 1575 determinando celebrar un octavario el día de la Inmaculada Concepción en memoria del librero Juan Hidalgo y de su mujer, por haberle cedido la capilla de su propiedad dentro del compás conventual. Y en 1578 los cofrades dieron su poder a Cristóbal Contreras para que tramitase en Roma la concesión de un Santo Jubileo para la corporación¹³.

Tampoco da noticia Rodríguez de Quesada de la efímera unión de la Cofradía de la Antigua con la de la Columna y Azotes, según lo habían acordado ambas corporaciones por concordia firmada el 3 de diciembre de 1589, y que duró hasta que en 1597 la de la Columna y Azotes pasó a residir en el Colegio de los Mínimos de San Francisco de Paula¹⁴.

En cambio sí resultaría duradera la unión de esta Hermandad de la Antigua con la de los Siete Dolores y Compasión, episodio ya conocido por la historiografía tradicional y sobre el que el escribano Rodríguez de Quesada nos aporta algunos detalles complementarios. La Cofradía de los Siete Dolores y Compasión, según relata Bermejo siguiendo la historia manuscrita del convento redactada por Francisco Ramírez Solórzano, se había constituido en la década de 1590 en el también dominico convento de Portaceli tomando la advocación de la cofradía homónima que el príncipe Felipe el Hermoso había fundado en los Países Bajos en 1492¹⁵ y de la que surgieron filiales extendidas por los conventos dominicos de toda Europa, si bien tanto Carrero Rodríguez como García de la Concha consideran que esta corporación sevillana se instituyó en 1593 en la iglesia del monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos en el barrio de La Calzada¹⁶. Sea cual fuere el origen de la de los Siete Dolores, lo cierto es que acabó trasladándose al convento de San Pablo donde se unió en 1596 a la de la Antigua¹⁷. A este respecto Rodríguez de Quesada refiere que en la Regla de 1546 figuraba en el folio 37 vuelto copiados una pe-

¹² GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Cofradías sevillanas extinguidas". En: SÁNCHEZ HERRERO, José-RODA PEÑA, José-GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Nazarenos de Sevilla*, tomo I. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1997, p. 456.

¹³ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Cofradías sevillanas extinguidas", op. cit., p. 456.

¹⁴ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 569; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Cofradías sevillanas extinguidas", op. cit., p. 456.

¹⁵ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 220-222.

¹⁶ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 569; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Cofradías sevillanas extinguidas", op. cit., p. 456.

¹⁷ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica...*, op. cit., p. 89; BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 222; CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 569; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Cofradías sevillanas extinguidas", op. cit., p. 456.

tición, acuerdo y auto por los cuales Gabriel Hernández y Francisco Cardona, alcaldes de la Cofradía de la Antigua, declaraban ante el señor provisor “que por su mandado se había unido la Cofradía de los Dolores y Compasión a la de Nuestra Señora la Virgen de la Antigua” y se había dispuesto la formación de otra Regla para el gobierno de la nueva cofradía resultante de esta unión. A tal efecto habían pedido la aprobación del provisor y que se les facultase para publicar las indulgencias de la Bula de que gozaba la cofradía para favorecer el recibimiento de nuevos hermanos. Tras esta petición figuraba anexo al texto de la Regla el acta del cabildo celebrado por los oficiales y hermanos de la Antigua el 8 de diciembre de 1596, en el que se recogieron algunos capítulos que se habían de añadir a la nueva Regla resultante de la unión de ambas cofradías. El primero prescribía que “en vista de la Bula dada para agregar con la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua, la de sus Siete Dolores y Compasión, desde allí adelante perpetuamente además de la advocación que tenía de Nuestra Señora de la Antigua, se nombrase la Cofradía Real de los Siete Dolores y Compasión de Nuestra Señora”. El segundo determinaba que en las procesiones se llevase una imagen de Nuestra Señora, “por la orden y como lo decía la Bula”, pero como la Cofradía de la Antigua realizaba su estación de penitencia en la tarde del Jueves Santo y la Bula mandaba que lo efectuase el Viernes Santo, se acordó una fórmula de compromiso consistente en salir la procesión el Jueves Santo a las 12 de la noche, con lo cual se recogía el Viernes y se beneficiaba de las gracias espirituales prescritas por la Bula, cuyo contenido no relata el escribano. El tercero establecía que los últimos domingos de mes se hiciese procesión alrededor de la iglesia y por los claustros del convento “llevando una imagen de Nuestra Señora con los siete cuchillos e insignias de la Pasión conforme a la Bula”. Y a falta del supuesto cuarto capítulo, el quinto cerraba estas adiciones indicando que se añadiesen al estandarte corporativo las efigies del rey y del príncipe con las armas reales “para que se entendiese que eran fundadores de la cofradía”. Estos capítulos, junto con otros cuyo contenido no se expresa, fueron aprobados por el provisor Íñigo de Lesiñana el 27 de febrero de 1597.

Cuando el dominico Solórzano redacta su *Historia del convento de San Pablo* en 1625, apunta que esta cofradía reside “en una muy buena capilla que sale al compás con su imagen, retablo y otros altares. Arden delante de la imagen ocho lámparas de plata y tiene grande ornato y atavío”¹⁸.

¹⁸ RAMÍREZ DE SOLÓRZANO, Francisco: *Historia del Convento de San Pablo de Sevilla*. Manuscrito de hacia 1625. Folio 43 vto. Archivo Histórico de la Provincia Dominicana de Andalucía. Copia digital en el Archivo General de la Región de Murcia: http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=3791239 [Consulta: 9 de julio de 2017]

3. Algunos interrogantes sobre la estación de penitencia y las imágenes titulares

Tras exponer los orígenes de la cofradía, Rodríguez de Quesada se plantea una serie de “dubios y preguntas” o interrogantes sobre la corporación, relativos especialmente a su estación de penitencia y a las imágenes titulares, a los que intenta responder con los pocos datos de que disponía.

La primera cuestión versa sobre qué efigies sacarían en las procesiones. Cree que sería “la de Nuestro Señor Crucificado, cuya efigie aun hoy se conserva en la capilla”, que se ha venido a identificar en nuestros días con la imagen titular de la Cofradía de la Veracruz de Mairena del Alcor, tras pasar previamente por la de la Lanzada de Sevilla, que la adquirió en 1851 y la restauró para incorporarla al paso de misterio. De ahí que de la talla primitiva sólo se conserva el rostro, que fue repolicromado por el pintor Antonio Bejarano y Gabriel de Astorga cuando la imagen fue adquirida por la Lanzada en 1851¹⁹. En cambio, Rodríguez de Quesada no puede pronunciarse sobre “si sacaban la de Nuestra Señora, porque no hay ninguna que se discorra sea de aquellos tiempos”. Aunque Bermejo habla de una imagen supuestamente primitiva de la Virgen con siete cuchillos en el pecho que sería colocada en la capilla a raíz de la unión de las Cofradías de la Antigua y la de los Siete Dolores, el testimonio del escribano que nos ocupa parece sugerir que ya en el siglo XVIII, cuando escribe este memorial, tal efigie primitiva del siglo XVI no estaba en la capilla, sustituida seguramente por la efigie barroca considerada obra roldanesca, que daría tanta celebridad a la Cofradía de la Antigua en la Edad Moderna.

La Virgen de la Antigua y Siete Dolores, a la que Palomino se refirió como “la devoción de toda Sevilla”, se ha vinculado tradicionalmente a la producción de Pedro Roldán, aun cuando esta atribución no ha contado con un claro respaldo documental. Bermejo en sus *Glorias religiosas de Sevilla* la considera obra de Roldán, al que también adjudica el Nazareno que entonces procesionaba con la Dolorosa²⁰. Y partiendo de este cronista decimonónico, ya en el siglo XX el profesor Bernal Ballesteros en su pionera monografía sobre Pedro Roldán mantuvo esta atribución y propuso una cronología de hacia 1650-1651, lo que convertiría a esta imagen en una de sus primeras obras sevillanas²¹. Ya en nuestro tiempo, la reciente

¹⁹ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Cofradías sevillanas extinguidas”, op. cit., p. 459.

²⁰ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 225.

²¹ BERNAL BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1973, pp. 62-63.

monografía del profesor Roda Peña sobre el mismo escultor, que supone una puesta al día de su vida y obra, mantiene esta adscripción roldanesca, a la par que formula algunas precisiones cronológicas y estilísticas²² sobre esta efigie que muestra a María de rodillas, con las manos cruzadas, la cabeza levantada y los ojos fijos en el cielo, al tiempo que en su rostro se refleja una punzante y angustiosa expresión dolorosa. Por un lado propone una cronología anterior a 1671, fecha en que la efigie aparece representada en un grabado, y formula la hipótesis de que Roldán versionase en esta imagen un modelo escultórico anterior, de finales del siglo XVI, al que la tradición oral adjudicaba un origen alemán o flamenco, y que quizás pudiese relacionarse con aquella imagen dolorosa de la Virgen con siete cuchillos en el pecho que se entronizó en el altar de la capilla en 1597. Y por otro, desecha la propuesta formulada también en los últimos años por Torrejón Díaz y Romero Torres²³ en el sentido de considerar que la imagen conservada en la actual parroquia de la Magdalena, antiguo convento de San Pablo el Real no es obra roldanesca sino obra de finales del siglo XVI, al tiempo que identifican la realizada por Roldán con la Dolorosa arrodillada que se expone en la iglesia de Santiago. Para Roda Peña, nos encontramos con una obra roldanesca en la que el recuerdo del primitivo modelo vinculado a los primeros tiempos de la cofradía debió imponerle al escultor algunos arcaísmos en el modelo de su indumentaria o que su rostro no refleje los biotipos característicos del escultor, aunque el amplio y profundo plegado del ropaje casa con la habitual técnica de talla roldanesca, como también son de signo marcadamente barroco los giros contrapuestos que describen la cabeza y las manos y la potente diagonal que se genera al adelantar la pierna derecha arrodillada, bien visible desde ambos costados. Fue así como se definió un modelo iconográfico de Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas que fue repetidamente reinterpretado en el contexto de la escultura sevillana desde el último tercio del siglo XVII hasta bien entrado el XIX.

Desafortunadamente, el testimonio del escribano Rodríguez de Quesada que aquí damos a conocer vemos que no arroja ninguna pista sobre la cronología ni la autoría de la imagen, lo que es más de lamentar cuando sabemos que manejó documentación de la hoy extinta cofradía. Tan solo

²² RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán escultor (1624-1699)*. Madrid: Arco Libros, 2012, pp. 253-257.

²³ TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis: "Virgen de la Antigua y Siete Dolores y Compasión". En *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, vol. IV. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005, pp. 207-213.

la insinuación ya vista de que “no hay ninguna [imagen de Dolorosa] que se discorra sea de aquellos tiempos [iniciales de la cofradía]” podría interpretarse como un argumento de “modernidad” que situase a la imagen de la Antigua y Siete Dolores en momento muy alejado del siglo XVI y más próximo a la época en que vivió Rodríguez de Quesada.

El segundo interrogante que se plantea Rodríguez de Quesada versa sobre qué cofradía era la de los Dolores y Compasión antes de su fusión con la de la Antigua “y donde se celebraba su advocación, o si al tiempo de la unión se creó nuevamente”, pero no puede dar respuesta por no disponer de más información que lo que previene la Regla.

La tercera cuestión versa sobre qué imagen de Nuestra Señora de los Dolores fue la que cuando se produjo la fusión de ambas cofradías se destinó para las procesiones de Semana Santa, “si es la misma que hoy hay o era otra”. Argumenta que en el texto de la Regla de 1546 figuran dos estampas en vitela, en las que se ven representadas Nuestra Señora de los Dolores “de cuerpo entero con sus siete cuchillos y a los pies los Señores Don Felipe 2º y su hijo el Príncipe”, y las armas reales, respectivamente. A su juicio, no se contradice “el modo de estar en pie esta efigie” de la miniatura de la Regla con la que procesiona en la época del escribano, aunque éste advierte que para las procesiones claustrales de los últimos domingos que prevenía la Bula se contaba con una imagen de vestir de cuerpo entero, según constaba en las cuentas de 1663 recogidas en el libro correspondiente. La relación de dependencia iconográfica de la imagen pintada en la miniatura del libro de Reglas con respecto a la de bulto redondo podría interpretarse en la línea apuntada por Roda Peña de reinterpretación de aquel modelo quinientista vinculado al origen de la cofradía.

El cuarto interrogante que se plantea Rodríguez de Quesada es desde cuándo procesionan las imágenes titulares de la cofradía. Con respecto a la del Cristo con la cruz a cuestas, señala que “hubo de salir después de la unión e incorporación de ambas cofradías”. Se trata del actual Señor de la Salud, titular de la popular Cofradía de la Candelaria, fundada en 1921 en la parroquia de San Nicolás. A este templo había llegado esta imagen cristífera en noviembre de 1880 procedente de la parroquia de la Magdalena para llenar el lugar ocupado hasta entonces por el Nazareno de la Salud, titular de la cofradía de los Gitanos. Se trata de una escultura de talla completa y tamaño algo inferior al natural (1,30 m), que porta la cruz sobre el hombro izquierdo, al tiempo que gira la cabeza, punzada por corona de espinas sobrepuesta, hacia el lado contrario. Agarra suavemente el

“patibulum” o travesaño corto del madero, elevando la mano izquierda por encima de la diestra. Considerado por Bermejo como obra roldanesca²⁴, opinión que siguió después Bernalles Ballesteros²⁵, ha sido adjudicado por Roda Peña²⁶ a la producción de Francisco de Ocampo en función de los paralelismos iconográficos, morfológicos y compositivos con el Nazareno de la iglesia de San Bartolomé de Carmona, titular de la cofradía de su nombre y concertado por dicho escultor en 1607.

De nuevo con Rodríguez de Quesada y con respecto a la imagen de la Virgen, no indica su advocación concreta, pero apunta que debió procesionar desde los mismos días de la fusión de las Cofradías de la Antigua y la de los Siete Dolores, “porque esta efigie representa ser muy antigua”, con lo que se contradice con la afirmación que ya hemos visto de que no había ninguna imagen que se pudiese considerar de los tiempos fundacionales de la cofradía. Pero para obviar esta contradicción y reforzar este argumento de la antigüedad de la imagen mariana echa mano del conocido testimonio de las *Religiosas estaciones* del abad Alonso Sánchez Gordillo, con la ya conocida historia de la vinculación con el icono pictórico medieval de la Catedral y el apoyo dispensado por Felipe III, reforzado además con las anotaciones que el canónigo Ambrosio de la Cuesta hizo al texto del abad Gordillo señalando que la tradición del convento y de los cofrades era que la imagen original fue traída de Alemania por Carlos V y sería el emperador o su hijo Felipe II quien la regaló a la cofradía y no el rey Felipe III.

Pero Rodríguez de Quesada no es el único autor que cae en estas contradicciones y confusiones. En ese sentido podemos traer a colación el caso del dominico fray Salvador García, autor de unos apuntes históricos sobre el convento de San Pablo²⁷. Al hablar de la imagen que nos ocupa

²⁴ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 225.

²⁵ BERNALLES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán...*, op. cit., pp. 62-63.

²⁶ RODA PEÑA, José: “El Nazareno de la Salud: consideraciones artísticas e iconográficas”. En: *La devoción a la Salud en la collación de San Nicolás de Bari. Conmemoración del CXXV Aniversario de la llegada del Señor de la Salud a la Parroquia de San Nicolás de Bari*. Sevilla: Hermandad de la Candelaria, 2005, pp. 67-76. Véase también en la misma obra, en las pp. 11-28, el trabajo de ROMERO TORRES, José Luís y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “Una escultura de Jesús Nazareno y la advocación de la Salud”. Una revisión más reciente sobre esta escultura cristifera la plantea de nuevo RODA PEÑA, José: “Significación historiográfica y artística del Nazareno de la Salud, de la Hermandad de la Candelaria”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 636, febrero de 2012, pp. 92-94.

²⁷ AHMS. Sección XI (Papeles del Conde del Águila), tomo 15 (en folio), documento 5: *Relación historial de el Real Convento de San Pablo, Orden de Predicadores de Sevilla*. Ff. 140 vto.-141 r. Estos apuntes fueron copiados por el analista Luis Germán y Ribón, a quien se los facilitó el lego fray Silvestre Angulo, procurador del convento de San Pablo, estando firmados en Sevilla el 18 de junio de 1783.

señala que “estuvo primero en el Portaceli extramuros de la ciudad, siendo esta permuta apreciable dicha para este convento por interesar en ella una de las imágenes de la mayor veneración de esta ciudad, a cuyo sagrado amparo y veneración ha recurrido y recurre siempre en sus mayores aflicciones, experimentando en todas el alivio deseado”. La distintiva iconografía de Virgen Dolorosa genuflexa seguía siendo interpretada como signo de prestigiosa “antigüedad”, que era lo que importaba para la mentalidad de la época, poco atenta a cuestiones de autoría o filiación estilística que no formaban parte de su acercamiento a la imagen, planteado siempre desde estrictos términos devocionales. Así el mismo cronista dominico fray Salvador García apostilla que “es imagen de singular devoción y hermosura y devoción, y en su cofradía se alistan sujetos de la 1ª calidad, asistiendo a sus funciones con entera magnificencia, siendo lucidísima la procesión que se hace en el Jueves Santo en la noche con la Sagrada Imagen, a que concurre dolorosamente aficionado todo el numeroso pueblo de esta ciudad”.

Volviendo a los “dubios” o dudas de Rodríguez de Quesada, el quinto punto pendiente de aclaración son las indulgencias concedidas por Clemente VIII y la Bula que se tuvo presente para la fusión de ambas cofradías (Antigua y Siete Dolores), documento este último que “no se ha encontrado y precisamente estaría muy llena de indulgencias, como que parece fue ganada a pedimento de un tan grande monarca como el Señor Don Felipe 2º”. Pero gracias al testimonio de Bermejo en el siglo XIX²⁸, sabemos que la cofradía tenía concedida indulgencia plenaria y remisión de todos los pecados para los que se inscribiesen como cofrades y para éstos a la hora de la muerte; otra indulgencia para los que visitasen la capilla el 14 de noviembre, el Sábado de Ramos y el día de Santo Tomás; más otras gracias para los que en cualquier día del año orasen ante el Santísimo Sacramento por la exaltación de la Iglesia Católica; y los beneficios espirituales de que gozaban las órdenes de San Benito, San Agustín, San Francisco, Santo Domingo y el Carmen, por hallarse la cofradía incorporada con ellas.

Y la última duda radica en precisar hasta qué año continuó la cofradía saliendo el Jueves Santo a las 12 de la noche y recogiendo el Viernes, para ganar las indulgencias que tenía concedidas a tal efecto. Para responder a este extremo, invoca el testimonio de los *Anales* de Ortiz de Zúñiga, donde se indica que siguió procesionando en ese día hasta al menos 1677,

²⁸ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 230-231.

ignorándose cuándo cambió esta hora por la de la tarde del Jueves Santo. Con el cambio de la hora de salida, pasó a ser la penúltima, después de la Vera Cruz, por lo cual “llega a la Catedral regularmente a el anochecer y está de vuelta en su capilla en dicho convento [de San Pablo] a la hora”.

Rodríguez de Quesada se detiene seguidamente en destacar algunas particularidades de la estación de penitencia de la cofradía que nos ocupa, “para que nuestros mayores sucesores continúen con ella”. Nos refiere que la cofradía “sale a hacer su estación con grande magnificencia, devoción, ornato y lucimiento por el lucidísimo concurso de personas de distinción que la acompañan con luces en sus manos por la puerta que está junto a su capilla”. El recorrido de su estación de penitencia discurría por la actual calle Rioja, pasando por delante del convento carmelita descalzo del Santo Ángel, para llegar a la Cruz de la Cerrajería que entonces se elevaba en medio de la calle Sierpes y desde aquí proseguía por la Plaza de San Francisco, calle Génova y Gradas de la Catedral, para entrar en el templo por la puerta de San Miguel. Tras reverenciar el Monumento eucarístico levantado en el trascoro, el recorrido se desviaba a la nave de la Epístola para cumplimentar la tradicional visita a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, cuya imagen “está manifiesta”, es decir, sin los velos que ocultaban los altares en Semana Santa, e iluminada. En este recinto entraban los hermanos de la cofradía, la comunidad de dominicos de San Pablo y demás concurrencia, saliendo después por la pequeña puerta lateral de la capilla. Al no caber los pasos de la cofradía en la capilla, éstos realizan una parada en la puerta en señal de reverencia hacia el icono medieval de la Antigua. Tras las oraciones de rigor, la procesión proseguía por delante del altar mayor y el coro para salir por la puerta de los Palos. Girando de nuevo por las Gradas de la Catedral se retomaba la calle Génova para proseguir el recorrido de vuelta al convento de San Pablo.

La estación de penitencia de esta Cofradía de la Antigua, Siete Dolores y Compasión contaba con la participación de muchos penitentes “de disciplina de sangre, de modo que la cofradía tenía y pagaba hombres y medicinas para su estanque y curación”, además de los también numerosos hermanos de luz que ataviados con las correspondientes túnicas y capirotos, llevaban cirios encendidos, “de modo que en el año de 1669 tenía de fondo la cofradía 260 cirios”, según constaba en el cabildo celebrado el 13 de marzo de dicho año. Sin embargo, en el cabildo celebrado el 18 de marzo de 1691 se dio cuenta del mandato expedido por el provisor del Arzobispado “en que mandó que en la estación se fuese sin túnicas en la

forma que ya se acostumbraba”.

Este esplendor procesional es recordado todavía en el siglo XIX por Bermejo²⁹, quien precisa que en su estación de penitencia llevaba dos pasos. En el primero iba el Señor con la cruz a cuestas, “en parihuelas dignas de la grandeza de esta Hermandad”. Y en el segundo la imagen de la Virgen de la Antigua, bajo palio de singular riqueza al estar ricamente bordado en plata por dentro y por fuera, sostenido por doce varales de dicho metal. La titular mariana iba lujosamente exornada con aditamentos de especial valor, como los siete grandes cuchillos de plata rematados por sendos medallones en los que se representaban los Dolores de Nuestra Señora. También de gran riqueza eran las alhajas y adornos del paso, repartidas por los cuatro frentes de las andas al no llevar la imagen vestidos de tela.

4. La devoción a la imagen dolorosa de la Virgen de la Antigua: procesiones extraordinarias de rogativas

La imagen dolorosa de la Virgen de la Antigua forma parte de ese capítulo de las devociones extinguidas y perdidas de la Sevilla de la Edad Moderna y cuyo recuerdo histórico, ajeno al común de la ciudadanía, permanece recluso en los textos de cronistas e historiadores, que siempre destacaron su protagonismo en el panorama cofrade de los siglos XVI al XVIII. En el primer tercio del siglo XVII, gracias a la adscripción de la nobleza, la cofradía gozaba de floreciente vida, hasta el punto de que el analista Ortiz de Zúñiga la considera una de las de mayor devoción de la ciudad³⁰. Prueba de esta vitalidad es que en la reducción de cofradías de 1623 no quedase agregada a otra corporación, o el encargo de un retablo en 1622 al pintor Jerónimo Ramírez y al dorador José Suero, en cuyo banco o basamento iría pintada la Sagrada Cena y a los lados los cuatro Evangelistas, en tanto que en el cuerpo principal debería reservarse un espacio para la Virgen de la Antigua. El conjunto, concertado en precio de 220 ducados, fue abonado al artista el 22 de mayo de 1623³¹.

Dada esta popularidad de la Virgen de la Antigua, Siete Dolores y Compasión, su poder milagroso e intercesor se puso a prueba en las numerosas calamidades públicas que afligieron a la ciudad en esas centurias

²⁹ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 230.

³⁰ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*, tomo V. Madrid: 1796, pp. 11-12.

³¹ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Cofradías sevillanas extinguidas”, op. cit., p. 456.

y en las que esta imagen fue objeto de varias procesiones de rogativas en las que se pedía su mediación para remediar tales desgracias que afligían a la colectividad.

Tal capacidad taumatúrgica es exaltada por Rodríguez de Quesada cuando afirma que “es verdaderamente la efigie de Nuestra Señora hermosísima, devotísima y milagrosísima, de modo que cuantos se valen de su patrocinio salen aliviados”. Seguidamente enumera las diversas coyunturas catastróficas en las que la imagen de esta extinguida cofradía ejerció su patrocinio sobre la ciudad.

La primera fue la gran sequía que se padeció en 1636, “de modo que por principios del mes de abril estaban secos y áridos los campos”. Ante esta situación, el 13 de dicho mes y año, siendo hermano mayor don Fernando de Valdés y alcaldes don Antonio Arroyal y el capitán don Tomás de la Vega, sacaron en procesión a la Virgen de la Antigua para hacer estación a la Santa Iglesia Catedral. Esta salida de la imagen en rogativas consiguió su propósito, pues al decir de testigos como el canónigo Ambrosio de la Cuesta en sus *Adiciones a las Religiosas estaciones* del abad Gordillo³², empezó a llover débilmente a la altura de la calle Placentines “y después se había proseguido el agua y se habían remediado los campos, que estaban muy afligidos”. Como testimonio de este milagro quedó fijada en la capilla “una tabla en letras esculpidas y doradas que hoy permanece”.

Especialmente dramática fue la famosa epidemia de peste de 1649, en la que de nuevo se recurrió a la intercesión de la Virgen de la Antigua. Refiere Rodríguez de Quesada que en el cabildo celebrado el 15 de abril de ese año se determinó celebrar “una fiesta a Nuestra Señora para que alcanzase de su Santísimo Hijo se apiadase de esta ciudad y le diese sanidad”. Pero lo que mayor repercusión alcanzó en el exaltado clima religioso de esa Sevilla azotada por la epidemia fue el acuerdo tomado el siguiente día 29 del propio mes y año de celebrar a diario el rezo del Santo Rosario en su capilla, “aterrorizados y confusos con el justo castigo de la indignación divina por nuestros pecados, para alcanzar misericordia de su poderosa mano con tantas lástimas como afligían nuestros corazones”. El rezo del Rosario se iniciaba en la capilla al ponerse el sol “y después se fue continuando con la intervención y asistencia de los Muy Reverendos Padres Regentes, Lectores y Maestro de Estudiantes” del convento de San Pablo, “sin haber faltado día, ni por muchas aguas ni por las ocupaciones

³² SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 1982, p. 260.

del Jueves y Viernes Santo”. Esta constancia en la práctica rosariana fue reconocida por el arzobispo de Sevilla, el dominico fray Pedro de Tapia, quien el 10 de mayo de 1653 concedió 40 días de indulgencias por cada vez que se practicara este rezo³³, “de que mandó expedir diferentes escritos y fijarlos en las iglesias y en la nuestra”. El propio prelado visitó la capilla el siguiente 15 de junio³⁴, acompañado por la comunidad dominica, y se postró delante de la titular para orar. Y la capilla de la Antigua fue precisamente la elegida por el famoso dominico fray Pedro de Santa María Ulloa, considerado como apóstol del Rosario, para iniciar el 15 de enero de 1668 el rezo del Santo Rosario, con tanta afluencia de gente que al final hubo de trasladarse a la iglesia del convento dominico³⁵.

La gran sequía de 1680 fue una nueva ocasión para sacar en procesión de rogativas a la Virgen de la Antigua del convento de San Pablo³⁶. Refiere Rodríguez de Quesada que siendo hermano mayor don José Riquelme Ponce de León y alcaldes don Juan Antonio de Miranda (caballero de la Orden de Santiago) y don Francisco de Medina, el 25 de marzo la cofradía llevó a su titular a la Catedral³⁷. Al llegar el cortejo procesional a la salida de la calle de Génova para las Gradass y de acuerdo con el testimonio del canónigo Sánchez de la Cuesta en sus adiciones al abad Gordillo, que recoge Rodríguez de Quesada, “empezó a llover y que continuando el agua, estando en la Puerta de San Miguel, fue muy grande el clamor del pueblo implorando el auxilio y favor de la Santísima Virgen, siendo muchas las lágrimas de gozo de aquella venerable comunidad de San Pablo que le acompañaba, de quien se dijo que todos o los más de sus religiosos iban descalzos en la estación, como mucha parte de la nobleza”. La imagen fue puesta entre el altar mayor y el coro y entonces la comunidad dominica entonó su rogativa “con aquella grave y devota música de que usa la religión de Predicadores, a cuyas voces acompañaron las de el numeroso

³³ Este mismo dato es recogido de pasada por BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 224.

³⁴ De esta visita también se hace eco BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 225.

³⁵ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 226-227; LARIOS, Antonio: “Pedro de Santa María Ulloa, Apóstol del Rosario”. En: *Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla: Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2004, p. 79; ROMERO MENSAQUE, Carlos José: “Dominicanismo y explosión rosariana en el convento de San Pablo de Sevilla: el carisma de Fray Pedro de Ulloa y el laicado dominico en la religiosidad popular del Barroco”. *Archivo Dominicano*, nº 34, 2013, pp. 109-134.

³⁶ Sintéticamente referida por BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 226, a quien sigue CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570.

³⁷ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares...*, op. cit., tomo V, p. 347, sitúa erróneamente tal procesión en el día 19 de marzo de ese año de 1680.

concurso que estaba en la iglesia con gemidos y suspiros”. La procesión volvió de regreso para el convento de San Pablo, en medio de un fuerte aguacero que obligó a acelerar el paso. Al llegar al templo conventual, la imagen quedó expuesta en la capilla mayor durante ocho días, “en los cuales prosiguieron las lluvias y en ellos concurría el pueblo a darle gracias”.

La popularidad de esta advocación mariana prosiguió en los primeros años del siglo XVIII, al seguir protagonizando la imagen nuevas procesiones de rogativas. Dentro del contexto de la Guerra de Sucesión, el rey Felipe V había determinado efectuar viaje al frente bélico de Barcelona en los primeros meses de 1706, por lo que la reina transmitió a la ciudad de Sevilla con fecha de 3 de marzo la orden de celebrar rogativas. En su cumplimiento, la Cofradía de la Antigua acordó en su cabildo celebrado el día 18 del propio mes sacar en procesión de rogativas a su titular para pedir “por los buenos sucesos de el Rey, su viaje y Reino”. La imagen se colocó en la parihuela en la que procesionaba el Jueves Santo, adornada con ocho faroles y otros tantos ramos de plata, quedando el paso instalado en el coro de la nueva iglesia conventual, todavía en obras. El día anterior a la procesión, prevista para el 25, se iluminó a la imagen y al toque de oración de la tarde se rezó el Santísimo Rosario como lo venía haciendo la cofradía desde el siglo XVII. Y el día de la procesión comenzó con varias misas rezadas en el altar portátil instalado delante de las andas procesionales. A las tres de la tarde se comenzó el reparto de cera, que “pasaron de el número de 350 velas de a libra y media”. Y a las cuatro comenzó la procesión³⁸, anunciada por el muñidor vestido con ropa de damasco azul y tarjeta de plata, e iniciada con el estandarte negro portado por el secretario. A continuación la hermandad con luces y en medio el Simpecado. Seguidamente la comunidad del convento de San Pablo, “con otros padres que de su Religión se habían convidado, de modo que iban más de 180 religiosos y todos cantando la letanía al tañido de un baxón”. Tras los frailes, continuaba la Cofradía de la Vera Cruz con cera facilitada por la de la Antigua, la cruz de la parroquia de la Magdalena y doce eclesiásticos vestidos con sobrepellices y portando cirios de a media arroba. Tras la parihuela con la imagen iban 24 eclesiásticos de la parroquia también con sobrepellices, “cantando la letanía en modo de rogativa”. Este cortejo

³⁸ A esta procesión del 25 de marzo de 1706 aluden de pasada, sin entrar en detalles, MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy leal ciudad de Sevilla*, tomo I. Sevilla: 1887, p. 46; BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 227; y CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570.

procesional salió por la puerta del compás conventual para recorrer las calles Ancha del Ángel, Cruz de la Cerrajería, Sierpes, plaza de San Francisco y calle Génova, desde donde entró en la Catedral por la puerta de San Miguel. Dentro del templo y siguiendo la práctica habitual en la procesión del Jueves Santo, se hizo estación a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la que “por no caber el paso por la puerta, se volvió de cara al altar”. El paso de la Dolorosa de la Antigua siguió hasta el altar mayor, donde se giró mirando al coro, “y allí todos prostrados le cantaron distintos motetes y las preces y oraciones de rogativa”. A la hora de la oración de la tarde salió la procesión de regreso por la Puerta de los Palos, llegando al convento a las diez y media de la noche, donde la imagen de la Virgen se colocó en un altar en el coro. Al día siguiente, que era Viernes de Dolores, se expuso el Santísimo Sacramento y se celebró solemne función religiosa con misa cantada, música y sermón predicado por el padre maestro fray Francisco Salayarán.

La sequía de 1737 fue ocasión de otra salida extraordinaria de la Virgen de la Antigua, formando parte del ciclo de rogativas puesto en marcha para conseguir la ansiada lluvia y que se manifestó en procesiones penitenciales y rezo del Rosario por las calles por las diferentes hermandades, cofradías y comunidades religiosas de la ciudad, en cumplimiento de las órdenes emitidas en tal sentido por el arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona. Tales rogativas se celebrarían en la Santa Iglesia Catedral, con asistencia de los cabildos eclesiástico y civil, “de día y noche, y en éstas a puertas cerradas”. La Cofradía de la Antigua determinó realizar su procesión de rogativas el día 25 de marzo de dicho año³⁹, bajo el mandato del conde de Benagiar como hermano mayor y don Antonio de Andrade y don Francisco de Auñón como alcaldes, siendo mayordomo don Luis de Tobar. El cortejo lo iniciaba el estandarte corporativo, seguido de la hermandad con luces y el Simpecado en medio. Tras éste iba la comunidad dominica de San Pablo, seguida de más hermanos y devotos con luces, entre los que se intercalaba la cruz de la parroquia, precediendo al paso de la Virgen de la Antigua. Detrás de la Señora figuraba el clero de la parroquia y cerraba el cortejo el asistente de la ciudad don Rodrigo Caballero “con sus hijos,

³⁹ MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares...*, op. cit., tomo II, p. 10, alude escuetamente a esta procesión. En cambio, BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 229, y CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570, sitúan erróneamente su celebración en el año anterior de 1736, al haber tomado tal fecha de CARRILLO Y AGUILAR, Alonso: *Noticia de la milagrosa imagen...*, op. cit., p. 31.

familia y algunos soldados de su guardia”. Este nutrido cortejo procesional salió a la calle por la puerta situada junto a la capilla en el sitio de la Cruz, de donde pasó a la calle denominada de las Tiendas (actual calle Murillo), a fin de atravesar la parroquia de la Magdalena de puerta a puerta, para proseguir por la calle del Ángel a la Cruz de la Cerrajería, calle Sierpes, plaza de San Francisco, calle Génova y gradas de la Catedral, desde donde se entraría en el templo por la Puerta de San Miguel. Pero a diferencia de otras ocasiones, al hallarse en obras la capilla de la Antigua, se hizo estación a “una efigie suya que está puesta en el altar del trascoro”, que no es otra que la Virgen de los Remedios, que sigue también el modelo iconográfico de progenie bizantina de Virgen hagedetria al que responde la de la Antigua. De ahí que a los cofrades les fuese fácil el poder asimilar visualmente la pintura de la Virgen de los Remedios a la de la Antigua como imagen “vicaria” o supletoria de ésta, invisible momentáneamente a causa de las obras de reforma promovidas en esos años en su capilla por el arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona. La procesión continuó por la segunda nave del Evangelio o de Nuestra Señora de la Estrella (así denominada por la capilla de esta advocación mariana abierta en el muro lateral del coro) hasta el altar mayor, donde fue recibida por el deán y cabildo, que estaban aguardando su llegada en el coro. De aquí el cortejo enfiló la cabecera de la Epístola a fin de pasar por delante de la capilla de la Virgen de los Reyes, cuya imagen estaba expuesta y con velas encendidas, y salir del templo por la Puerta de los Palos. El recorrido de vuelta transcurrió hasta la Cruz de la Cerrajería, punto desde el que a través de la Campana la procesión llegó al hoy desaparecido convento de dominicas de Santa María de Gracia, en cuya iglesia se hizo estación. Desde aquí se regresó por la Campana a la calle de la Muela (actual O’Donnell) “y desde allí en derechura se entró en el de San Pablo”. En los siguientes días se celebró a la Virgen de la Antigua en su capilla un Septenario y un Novenario, al tomarse en consideración que en este ciclo de procesiones de rogativas había salido también el venerado Cristo de San Agustín.

Este protagonismo de la Cofradía de la Antigua en la vida religiosa sevillana es subrayado por Rodríguez de Quesada cuando señala, tras concluir el relato de estas procesiones de rogativas, que “ha sido y es esta Venerable Hermandad la primera de las demás que hay fundadas en el referido Real Convento de Señor San Pablo”. Así sus hermanos acompañan a la comunidad en las funciones anuales, como las procesiones de Jueves y Viernes Santo y las de los domingos de la infraoctava del Corpus, “llevando en ellas

los Señores Alcaldes sus varas y los hermanos velas encendidas, todo en el lugar preeminente como les corresponde por ser la más antigua de todas las hermandades que hay en el expresado convento”, si bien sabemos que este último extremo no es cierto, dado que la cofradía del Rosario se hallaba establecida en el cenobio desde 1481, como lo ha puesto de manifiesto Romero Mensaque⁴⁰. Precisamente fue con la corporación rosariana con la que los de la Antigua tuvieron algunos roces. Así Rodríguez de Quesada refiere que en la procesión del Corpus de 1652 los alcaldes de la Hermandad del Rosario quisieron llevar sus varas en ella, por lo cual los de la Antigua tomaron medidas para la celebración eucarística del siguiente año. En el cabildo celebrado el 8 de junio de 1653 se nombraron por diputados a don Juan Infante y don Juan de Bocanegra para que expusiesen al padre prior del convento “como la procesión de el día del Corpus tocaba a esta Real Cofradía por obligación, y que en el año anterior los hermanos del Rosario habían querido introducirse a llevar varas de plata, y que esto era contra el uso y costumbre”. Pero algunas décadas después esta preeminencia quedaría en suspenso, ya que en el cabildo celebrado el 28 de marzo de 1679 se leyó el escrito remitido por el prior fray José de Espinosa en el que se pidió que se tuviese a bien que los oficiales de la Hermandad del Santísimo Rosario llevasen varas en la procesión del Corpus. En vista de esta petición, se acordó que no sólo ésta sino las demás hermandades radicadas en el convento pudiesen portar varas en el cortejo, “sin perjuicio de cualesquiera pretensión y posesión que tenía esta Real Cofradía”.

5. Noticias sobre la construcción de la nueva capilla en el compás del convento de San Pablo

Interesantes son las noticias que Rodríguez de Quesada recoge sobre la nueva capilla que la Cofradía de la Antigua levantó en el compás del convento de San Pablo, ocupada desde 1939 por la Hermandad de Montserrat, y que vino a sustituir a la primitiva que ocupó desde su llegada al convento, que como vimos tuvo lugar en 1568.

A finales del siglo XVII la cofradía se embarcó en la empresa constructiva de la que sería su nueva capilla. El doctor don Antonio de Orea y Medina, canónigo de la catedral de Lima y miembro de esta hermandad, había otorgado en Madrid y con fecha de 26 de octubre de 1682 poder

⁴⁰ ROMERO MENSAQUE, Carlos José: *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades (siglos XV-XXI)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2004, pp. 166-168.

para testar ante el escribano Juan Bendicho, si bien el siguiente 7 de diciembre hizo una declaración de última voluntad ante el propio escribano. En una de las cláusulas estipuló que el remanente de sus bienes se invirtiese en “hacer y fabricar una capilla muy suntuosa a Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores”, cuyo cumplimiento encomendó curiosamente a los miembros de la Hermandad de la Santa Caridad y no a los cofrades de la Antigua como sería lo lógico. Falleció el canónigo y sin embargo la Hermandad de la Caridad parece que se desentendió de este cometido, por lo que la Cofradía de la Antigua acordó en el cabildo celebrado el 31 de mayo de 1692 otorgar poder notarial para poder cobrar dicha manda, que se confirió a don Diego de Miranda, caballero de la Orden de Calatrava. En otro cabildo celebrado el 9 de marzo de 1698 se comisionó a don Juan Terán, hermano mayor, y a los demás oficiales de la cofradía para la compra del sitio donde habría de levantarse la nueva capilla, que sería el patio de las caballerizas del convento.

Durante el siguiente año 1699 continúan las gestiones para agilizar la empresa constructiva. Así en el cabildo del 15 de marzo se dio cuenta de la disponibilidad del legado de Don Antonio de Orea, “que estaba mandado entregar (...) bajo de cierta fianza que ya estaba hecha”, al tiempo que se nombraron como diputados para la obra y compra del solar a don Diego Crespín de Retana mayordomo y a don Diego José Portillo. El 17 de agosto del propio año la comunidad dominica de San Pablo vendió a la cofradía 179 varas y media de terreno para que lo incorporase al espacio ya ocupado por la capilla primitiva, por precio de 10.035 reales de vellón, con la obligación por parte de los cofrades de construir a cambio y a su costa unas caballerizas para el uso del convento y encima de éstas unos cuartos para los mozos y pajares⁴¹. Tras el traslado de la imagen de la Virgen a la sala del capítulo conventual, el 31 de dicho mes comenzó el derribo de la vieja capilla.

Las obras todavía proseguían en 1703, pues Mendioroz Lacambra revela que en el testamento otorgado el 8 de julio de dicho año por don Juan Martínez de Alceaga, en el que instituyó por su heredero al convento de San Pablo, se legaban 400 ducados de vellón para ayuda de la obra de la capilla⁴². El 15 de septiembre del siguiente año de 1704 el convento de

⁴¹ Esta escritura notarial fue también conocida por BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 227, a quien sigue literalmente CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570.

⁴² MENDIOROZ LACAMBRA, Ana María: “La capilla de Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores, actual de Montserrat, del ex convento de San Pablo. Aproximaciones sobre su cronología, autoría y primeros protectores”. *Atrio*, nº 0, 1988, pp. 115-116.

San Pablo declaraba por escritura notarial haber vendido a la Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores un sitio para incorporarlo a la capilla de nueva construcción, al tiempo que recordaba la obligación contraída por los cofrades de levantar las caballerizas, cuartos de mozos y pajares⁴³. Pero como la cofradía quizás preveía la imposibilidad de poder cumplir con este compromiso, acordó aprovechar los dichos 400 ducados de Martínez de Alceaga para entregarlos a la comunidad dominica con la condición de que ésta eximiera a los cofrades de la obligación contraída, a lo que accedieron los dominicos por escritura notarial otorgada el 24 de septiembre del siguiente año de 1704⁴⁴.

Volviendo al relato de Rodríguez de Quesada, éste refiere que como en 1705 el mayordomo don Diego de Retana tenía que viajar a América, éste y don Diego José Portillo, como diputados de la obra, presentaron las cuentas de la misma el 18 de febrero de este año, por las cuales constaba que el “cargo” o total de ingresos ascendía a 79.479 y tres cuartillos de reales de vellón, “compuesto parte de la herencia de el nominado Doctor Orea, 400 ducados de el legado de Don Juan Martínez de Alceaga, importe de varias limosnas que se habían juntado y parte que produjo una porción de cera que tenía la cofradía y se había vendido”. Los gastos, de los que nuestro cronista no indica su cuantía, se habían repartido hasta ese momento entre la compra del solar, la indemnización al convento por no haber realizado la citada obra de las caballerizas y lo labrado en la capilla hasta ese momento. Estas cuentas fueron aprobadas en el cabildo celebrado el siguiente día 22, en el que se nombró por diputado de la obra al citado don Diego José Portillo y a don Jacinto González de Villavicencio.

Sin embargo, a pesar de este interés por proseguir con la construcción de la nueva capilla, Rodríguez de Quesada apunta que “estuvo parada mucho tiempo”, generándose el rumor de que se había extinguido la cofradía y que los religiosos intentaban recoger sus alhajas. Los cofrades reaccionaron con la celebración de un cabildo el 26 de enero de 1710 en el que se nombraron nuevos oficiales para el gobierno de la corporación y se dio cuenta de la donación por parte del cofrade don Francisco López de Medina, de 100 pesos de limosna, los cuales “se acordó se empleasen en maderas y materiales para cuando se prosiguiese la obra”. El proyecto, según documentó en su momento Mendioroz Lacambra, se había enco-

⁴³ Ibidem, p. 116.

⁴⁴ Así lo recoge también BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 227, y siguiendo a éste, CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570.

mendado a Leonardo de Figueroa, según se recoge en el cabildo general celebrado por la hermandad el 27 de julio de 1710 comprometiéndose a saldar la deuda de 2.000 reales de vellón que mantenía con el arquitecto y que se saldaría hipotecando las fincas y rentas de un juro que la cofradía tenía en el comercio de lanas, que se pagaba en Madrid, así como con los réditos de un tributo de siete ducados que cada año pagaba la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, sita también en el convento de San Pablo⁴⁵. Las obras proseguían en 1722, como lo revela el testamento de Diego José Portillo, quien en su testamento otorgado el 26 de septiembre de dicho año declara que pagó a Leonardo de Figueroa la cantidad de 900 reales de vellón, importe del ladrillo avitolado que puso en la pared de la capilla y para cuyo abono hipotecó una campanilla de plata que donó a la hermandad, con la condición de que no se citase su procedencia en documento alguno. Y para el adorno de la capilla donó varias pinturas, como doce “floreros” de mano de Camprobín, un San Pedro, “pintura de Roma que yo tengo con molduras de juguetes por ser pintura de toda estimación y de mi devoción” y otro lienzo que le dejó el contador don Juan de los Reyes y Ribera. Este legado se completó con una tarjeta de plata utilizada en el ornato de la parihuela de la imagen de la Dolorosa de la Antigua en su estación penitencial del Jueves Santo y dos ramos de plata con sus jarras del mismo metal⁴⁶. La construcción debió acabarse ya entrado 1723, pues el 14 de enero de este año los maestros lapidarios Juan Antonio Blanco y Ángel de Bayas Gómez se obligan a ejecutar la enchapadura pétrea del presbiterio de la capilla⁴⁷.

Pero a los pocos años sobrevinieron algunos problemas que afectaron a esta construcción. Así refiere Rodríguez de Quesada que en el cabildo celebrado el 25 de marzo de 1727 se notificó que la bóveda de media naranja del presbiterio “se empezó a maltratar por haberse empezado a abrir los arcos torales, pechinas y bovedado”. Las opiniones de los albañiles eran encontradas, pues unos optaban por desbaratar la obra y otros por conservarla. Ante la amenaza de los daños, en el cabildo de 22 de febrero de 1728 se acordó el derribo de la cubierta y se nombraron como diputados de la obra al licenciado don Bartolomé Herrero de Vega, don Luis de Tovar y don Juan de Angulo. Estas noticias se completan con la

⁴⁵ MENDIOROZ LACAMBRA, Ana María: “La capilla de Nuestra Señora de la Antigua y Siete Dolores...”, op. cit., p. 116.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 116-117.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 117-118.

referencia aportada por Bermejo sobre el reconocimiento efectuado el día 22 del siguiente mes de marzo por Diego Antonio Díaz, maestro mayor de obras de la Catedral, quien ratificó el estado ruinoso de las cubiertas, cuya reparación tasó en la cantidad de 7.500 reales de vellón⁴⁸.

La cofradía debió seguir el dictamen de este reconocido arquitecto, pues siguiendo la crónica de Rodríguez de Quesada, intuimos que la reedificación debió transcurrir con cierta celeridad, ya que en el cabildo celebrado el 25 de enero de 1733 se dio cuenta de haberse ya acabado la obra, al tiempo que se nombraron diputados a los mismos que se habían ocupado de la obra, “para que diesen las gracias a los oficiales de dicha cofradía de Montserrat por el beneficio de haber tenido en ella mucho tiempo a Nuestra Señora [de la Antigua] con mucho culto y veneración”.

En definitiva, estas noticias permiten matizar la cronología de la que fue capilla de la Antigua, Siete Dolores y Compasión, en cuya construcción podrían distinguirse dos fases. La primera, dirigida por Leonado de Figueroa y desarrollada entre 1710 y 1723, definió la tipología del recinto⁴⁹, de nave única de planta rectangular dividida en tramos por medio de pilastras corintias que sostienen un gran entablamento sobre el que voltea una bóveda de cañón con arcos fajones. Delante del presbiterio se levanta un pequeño crucero de brazos muy cortos, cubierto con una cúpula muy rebajada sobre pechinas, en las que se aprecian los escudos de la Hermandad de la Antigua y Siete Dolores como anterior propietaria de la capilla. A los pies se levanta el coro, cerrado por antepecho metálico y apoyado sobre dos arcos escarzanos que convergen en una columna central. Al exterior, la fachada ofrece el característico paramento de ladrillo avitolado propio del estilo de Figueroa y en ella se abre la portada, que es un gran vano adintelado entre pilastras cajeadas sobre pedestales, enmarcando las jambas y el dintel un grueso moldurón de perfil casi cilíndrico. En la parte superior se dispone un segundo cuerpo a modo de ático con tres hornacinas, en el que la moldura mixtilínea que cobija la hornacina central juega con los frontones triangulares que rematan las laterales. El registro central de este ático muestra una pintura mural con la efigie de la antigua titular de la capilla, representada sobre una mesa de altar al pie de

⁴⁸ BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 227-228, a quien sigue CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570.

⁴⁹ Seguimos en su descripción a FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Agustinos, Carmelitas y Basílios*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008, p. 99.

la cual oran dos figuras que deben ser Felipe II y su hijo el príncipe (futuro Felipe III), tal como aparecían representados en las miniaturas de las Reglas de 1546. En cuanto a los personajes representados en las hornacinas de las calles laterales, muy afectados por la intemperie y desafortunados repintes, a la izquierda figura San Juan Evangelista, ataviado con túnica y manto y con los brazos extendidos en gesto declamatorio, en tanto que a la derecha aparece Santa María Magdalena portando la cruz en sus manos. La segunda fase de la obra, desarrollada entre 1728 y 1733, consistió en la reconstrucción de las cubiertas por parte del arquitecto Diego Antonio Díaz, quien levantó una nueva techumbre de madera y bóveda de yeso.

6. Epílogo: la extinción de la cofradía y la dispersión de su patrimonio artístico

Tan brillante trayectoria no pudo tener un final más triste y oscuro⁵⁰. A partir de mediados del siglo XVIII fue decayendo el fervor de los cofrades de la Antigua, hasta el punto de que su última salida procesional tuvo lugar en la tarde del Jueves Santo, 26 de marzo, de 1766. A principios del siglo XIX los hermanos que quedaban vendieron los pasos, siendo comprado en 1805 el de la Virgen de la Antigua, que era de palio bordado en hojilla de plata, por la Cofradía del Valle, que todavía conserva sus bambalinas como parte integrante del conjunto que completarán ya entrado el siglo XX Teresa del Castillo y Rodríguez Ojeda. La invasión francesa provocó en 1810 el cierre de la capilla de la cofradía y la pérdida de todos sus enseres y archivo. En 1815 la hermandad estaba ya prácticamente extinguida y su capilla se convirtió en sede de la parroquia de Santa María Magdalena al haber sido derribada esta iglesia por los franceses en 1811. La Virgen de la Antigua fue quitada del altar mayor y trasladada a una peana sobre el altar de Ánimas, perteneciente a la Hermandad Sacramental. Pero en 1826 las imágenes que pertenecieron a la cofradía, esto es, el Nazareno y la Virgen de la Antigua, fueron reclamadas por la comunidad dominica de San Pablo. En este templo sufrieron un trasiego por diferentes altares, hasta que como ya hemos visto la del Nazareno pasó en 1880 a la parroquia de San Nicolás y la de la Antigua permanece en un retablo del crucero del lado del Evangelio. Afortunadamente pudo salvarse la que fue capilla de la cofradía, tras haberse dedicado por el Estado durante un tiempo a “tercena”

⁵⁰ Sintetizamos aquí lo expuesto por BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 232-233, y CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales...*, op. cit., p. 570.

o almacén de tabaco y otros productos estancados. Ocupada como ya se ha dicho desde 1939 por la Hermandad de Montserrat (la cual perdió a su vez su capilla primitiva al ser derribada por necesidades de las obras de ensanche acometidas en 1938 en la calle San Pablo), todavía perdura en la hornacina central del ático de su portada la pintura mural que con sus desvaídos trazos recuerda al paseante la iconografía de la que fue una de las grandes devociones marianas de la Sevilla de la Edad Moderna, a cuyo conocimiento hemos querido contribuir con el aporte documental de la crónica del escribano Joaquín José Rodríguez de Quesada.



1. Antigua capilla de la Cofradía de la Antigua y Siete Dolores.



2. Ático de la portada de la capilla de la Antigua y Siete Dolores.



3. Imagen de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores.



4. Imagen del Señor de la Salud, antiguo titular de la Cofradía de la Antigua y Siete Dolores.

EL REFLEJO DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA A TRAVÉS DEL CINEMATÓGRAFO (1898-1960)

Antonio García Baeza

El 13 de febrero de 1895 Auguste y Louis Lumière patentaron en Francia un invento capaz de proyectar fotografías en movimiento que presentaba ciertas variantes con respecto a las máquinas ya conocidas de Thomas Edison o Léon Bouly. Las primeras exhibiciones del cinematógrafo tuvieron lugar en el Salón Indio del Grand Café de París, en sesiones conformadas por películas de apenas un minuto –de 15 a 20 metros de metraje– que fueron ampliándose desde los 20 a la hora y media. Su rotundo éxito les permitió abrir cuatro salas de proyección en la capital francesa y una quinta en Lyon, lo que les obligó a ampliar considerablemente el metraje a fin de renovar el espectáculo. Cuando el invento ya no suponía una novedad y dejó de usarse como espectáculo de barraca, las filmaciones se convirtieron en pequeños hitos de diversión. En este contexto surgieron las primeras filmaciones sobre España realizadas bajo la influencia de un Romanticismo tardío y afrancesado que se recreaba en el pintoresquismo del país y sus costumbres.

Es por ello que los primeros objetivos que recorrieron la Península se inclinaron por mostrar las danzas regionales, las costumbres, los tipos clásicos, la indumentaria, los mitos y los paisajes urbanos y rurales, consolidándose una visión que confundía, deliberadamente, el tipismo andaluz con la globalidad hispana¹. El cinematógrafo llegó a España en 1896 de la mano del representante de los hermanos Lumière Alexandre Promio. Las primeras exhibiciones tuvieron lugar en un local de la Carrera de san Jerónimo y contaron con el aliciente de proyectar las primeras vistas de la ciudad². Este mismo año Henry William Short, operador de *Paul's Animatograph Works* –compañía del británico Robert William Paul–, rodó por primera vez en Andalucía recalando en Sevilla en pleno mes de agosto

¹ CLAVER ESTEBAN, José María: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 29.

² SEGUIN, Jean-Claude: “Alexandre Promio y las películas españolas Lumière”. En: AA.VV. *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 11-33.

donde tomó varias vistas de la ciudad bajo los títulos ***Procesión, Salida de misa*** y *Una corrida de toros en Sevilla*. Todas ellas fueron exhibidas al año siguiente en el *Teatro Alhambra* de Londres y, posteriormente, formaron parte de la serie *A tour in Spain and Portugal*³. Desafortunadamente, estas primeras obras de pequeño metraje no se han conservado y sólo tenemos constancia de ellas a través del catálogo de la empresa. En todo caso parece obligado suponer que las imágenes recogidas bajo títulos tan genéricos recogieron el transcurso de la Virgen de los Reyes por los alrededores de la Catedral, así como del público que se congregaba en torno a su onomástica⁴.

Más información guardamos de la sucursal que *Lumière et fils* abrió temporalmente, entre enero y abril de 1897, en el número 68 de la calle Sierpes donde exhibió su colección de cortometrajes al público local. Teniendo en cuenta que el primitivo cinematógrafo contaba con las capacidades de rodar, hacer copias y proyectar desde un mismo aparato, es lógico que, durante el tiempo que la tienda estuvo abierta en la ciudad, uno de sus operadores, posiblemente Promio, se encargase de ampliar el catálogo de la compañía con tomas de la ciudad y del mundo del toreo⁵. Al año siguiente, un nuevo destacamento de los pioneros franceses regresó a la ciudad con la intención de filmar las fiestas de la primavera. El resultado de estas nuevas pesquisas pudo contemplarse en las sesiones del 24 de abril y 1 de mayo de este mismo año en el salón de la casa Lumière en Lyon, cuando se dieron a conocer las ‘vistas’: *Encierro de toros, École de tauromachie, Procession à Séville I, II y III, Foire de Séville, Rue à Séville* y un numeroso conjunto de danzas populares representadas por un grupo de baile ante el Pabellón de Carlos V ubicado en los jardines de los Reales Alcázares⁶. Todo un elenco de estampas populares que deleitó al público galo por su carga exótica que tuvieron un rotundo éxito a la vista de sus continuas reposiciones y de su influencia sobre piezas

³ BARRIENTOS BUENO, Mónica: “Sevilla ante el cinematógrafo. Primeras filmaciones y exhibiciones”. En: LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.). *A Propósito de Cuesta: Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2010, p. 28.

⁴ Debemos apuntar el paralelismo que existe entre esta toma y la primera película que inaugura el cine español, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, llevada a cabo por Eduardo Jimeno Correa en octubre de 1997. LETAMENDI, Jon: *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona: Royal Books, 1996, p. 23.

⁵ BARRIENTOS BUENO, Mónica: “Sevilla...”, op. cit., p. 28.

⁶ SEGUIN, Jean-Claude: “Alexandre...”, op. cit., pp. 32-33; BARRIENTOS BUENO, Mónica: “Sevilla...”, op. cit., p. 29.

filmicas posteriores⁷.

A la luz de los datos con los que actualmente contamos, el metraje más antiguo que se conserva de la Semana Santa hispalense son las tres escenas de ***Procession à Séville***, que hoy forman parte de la *Biblioteca Digital Multimedia de la UNESCO*. Según su ficha filmica las vistas fueron tomadas el 8 de abril de 1898, Jueves Santo. Sin embargo, la fecha debe tomarse como orientativa o genérica, pues no concuerdan con el día exacto en que fueron realizadas, el 4 y 7 del mismo mes y año, Domingo de Ramos y Miércoles Santo respectivamente. Tampoco la numeración del metraje corresponde con el orden lógico de su rodaje, pues las tomas deben visionarse a la inversa.

Las primeras escenas (1' 45"), correspondientes a los números **III** y **II**, dan cuenta de dos 'chicotás' del misterio de Nuestro Padre Jesús de las Penas a su paso por la calle Méndez Núñez⁸. La actitud de los presentes parece indicar que nada se dejó al azar en estas primeras tomas. La grabación debió contar con el consentimiento de los cofrades y la ayuda de la policía que, según se contempla, disuade de forma abrupta a los transeúntes de su paso por delante del tomavistas colocado a pie de calle. Las imágenes muestran la presidencia de la Cofradía de la Estrella y la parihuela del titular con el faldón delantero levantado con el fin de recoger el trabajo de los cargadores. La imagen de José de Arce reposa sobre una sencilla canastilla neoclásica de finas líneas con cuatro guardabrisas esquineros muy abiertos y un monte de corcho animado con algunas flores silvestres. Dos policías de gala con bayonetas escoltan el misterio y, tras él, desfila la soldadesca romana en actitud relajada –hablando y fumando–, como es propio de este tipo de personajes alegóricos. Abren el cortejo el capitán y sus acompañantes elegantemente vestidos con petos bordados, capas, escudos, hachas y cascos con plumas, que en el caso del capitán nacen de un águila. Prosigue la soldadesca vestida con túnicas de tela, golilla, capa, cascos de visera emplumados y lanzas; y la banda de música compuesta

⁷ El trasvase estético entre el primer cine y la pintura es evidente; el público francés espera ver en movimiento las escenas de 'casacón' que adquieren como *souvenir* durante su viaje a la Península. Ya desde los cortos de los hermanos Lumière se evidencia esta realidad. Así, los bailes populares recogidos en el entorno del palacio sevillano deben ponerse en relación con obras de Raimundo de Madrazo como *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar* (1868, Museo Nacional del Prado, núm. cat. P02616).

⁸ *Procession à Séville [II]* y *Procession à Séville [III]*, Catalogue Lumière, reg. núm. 858-859. De modo erróneo Mónica Barrientos ("Sevilla...", op. cit.) piensa que se trata del cortejo de dos hermandades diferentes, la Carretería y la Estrella.

por un sencillo destacamento de tambores y un grupo de viento que desfila con el mismo atuendo. El desfile concluye con la presencia del paje de jineta –o ‘pajineta’– lujosamente revestido, guardando la lancilla del capitán y custodiado por los últimos romanos que portan unos curiosos escudos mixtilíneos de inspiración morisca.

La tercera escena, que corresponde a la toma **I**, fue realizada el Miércoles Santo al paso de Nuestro Padre Jesús del Prendimiento de la Hermandad de los Panaderos⁹. La cámara se volvió a colocar a la altura del público, pero el resultado no fue tan satisfactorio como en el caso anterior porque el encuadre sólo recogió la canastilla neoclásica de líneas rectas –conocida por los cofrades como ‘el paso corintio’¹⁰– y el arranque de varios candelabros de cola, entre los que se intuyen el titular y la soldadesca¹¹. El metraje da cuenta del transcurso del cortejo por una calle céntrica, desde la presidencia al cortejo de palio, pasando por la guardia civil de gala, el paso de misterio, la banda militar, la bandera corporativa y la manguilla parroquial. Aún con todo, lo más llamativo es la actitud distendida del público que contempla la escena, compuesto principalmente por mujeres y niños que, lejos del carácter participativo y contrito de tiempos pasados, disfrutan del discurrir de la comitiva y, tras el paso de la parihuela, se marchan. Un espectáculo en el que no faltan los avituallamientos que vende un joven canastero ambulante.

A estas tomas debe sumarse una cuarta escena ‘cofrade’, ***Rue à Séville***, que nunca se ha tenido en cuenta, pero en la que se recoge el ambiente festivo de la Plaza de la Campana durante estas jornadas, distinguiéndose la presencia de un nazareno de túnica blanca entre el bullicio que se agolpa ante las históricas confiterías. La buena acogida del metraje Lumière hizo de las fiestas de la primavera hispalense un motivo recurrente para ilustrar el espíritu español más castizo.

Tras el paso de la compañía francesa por la ciudad del Guadalquivir surgieron distintas iniciativas locales que, sin llegar a trascender como industria, pasaron de exhibir obras foráneas a crear productos propios. Para

⁹ *Procession à Seville [I]*, Catalogue Lumière, reg. núm. 857.

¹⁰ Sobre el paso corintio y sus vicisitudes véase MAÑES MANAUTE, Antonio: “Rememorando el paso neoclásico (y III)”. *Boletín de la Hermandad de los Panaderos*, nº 63, 2008, pp. 18-19.

¹¹ Este resultado, entendemos que vino dado por dos realidades. La primera es que el primer cinematógrafo aún no contaba con visor, de modo que los encuadres se planeaban de manera intuitiva elevando la mirada por encima de la cámara. Y la segunda es que, como en el caso anterior, pudo existir una toma anterior que recogiese la llegada de la parihuela que pudo haber sido desechada por motivos técnicos o estéticos.

Mónica Barrientos estas primeras creaciones autóctonas tienen un sentido económico, pues a los ‘cinematografistas’ sevillanos les interesaba fabricar sus propias ‘vistas animadas’ para incorporar a sus programas cierta trama local que los hiciera más atractivos. A este criterio respondía *El Gran Cinematógrafo Perfeccionado* que se publicitaba en la prensa local con el atractivo de exhibir películas apenas 24 horas después de haber sido rodadas. Formó parte de este ciclo el corto ***Cofradía de la Macarena*** que mostraba el paso de la centuria romana y de la Virgen de la Esperanza por la plaza de la Encarnación, y que fue proyectado al día siguiente del acontecimiento –1 de abril de 1899, Sábado Santo– en el Teatro Cervantes. De estas mismas fechas se conserva ***Paseo procesional de la Virgen de la Victoria*** que no podemos valorar al no haber tenido acceso a su visualización¹².

Con la llegada del nuevo siglo se incrementó el interés foráneo por la ciudad y sus tradiciones. La prensa local se hizo eco de los continuos rodajes de productoras extranjeras, principalmente galas, durante las fiestas de la primavera; metrajes que, en su mayor parte, no se han conservado, salvo honrosas excepciones que permiten interpretar qué tipo de trabajo se llevaba a cabo. En el Archivo Gaumont Pathé se conserva ***Séville. Espagne*** (1900) que, según su subtítulo, contiene: “Sommet de la Cathédrale. Cour intérieure. Mosaïque. Procession religieuse. Dais de Marie. Christ portant sa croix. Char représentant une scène biblique. Soldats romains dans la foule. Templiers. Char. Vue de SÉVILLE du haut d’un monument. Bassin avec fontaine. Jardin”¹³. Todas estas escenas se hilvanan sin más hilo argumental que el de la propia curiosidad extranjera por lo exótico hasta completar los 5’ 10” de metraje. Desafortunadamente, el mal estado de conservación de la cinta y su falta de digitalización han imposibilitado su visionado, no pudiendo concretar su contenido más allá de esta genérica descripción. Por el contrario, sí conocemos el contenido concreto de la francesa ***Semaine Sainte à Séville*** (1907), de operador desconocido y recientemente recuperada por la *Filmoteca de Andalucía*¹⁴. Esta pieza se compone de varias tomas que recogen el paso de la cruz de guía de la Cofradía de San Bernardo y del primitivo Cristo de la Salud procesionando sobre su paso neoclásico, entre candelabros muy elevados y con el acompañamiento a los pies de una imagen de María Magdalena de vestir.

¹² BARRIENTOS BUENO, Mónica: “Sevilla...”, op. cit., pp. 30-31.

¹³ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 0000GB 00534/159066.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=C_prxEu6mPI&index=16&list=PL18408928E52F9D5B (consultado el 29 de abril de 2017).

La productora Gaumont Pathé volvió a interesarse por la fiesta en 1911 con un brevísimo corte (19'') denominado **Séville: La Semaine Sainte** que fue incluido como noticia en su *Journal Actualité*¹⁵. La importancia de este metraje reside en que, a pesar de su concisión, codifica uno de los encuadres más recurrentes hasta la actualidad. El rodaje tuvo lugar el 14 de abril, a medio día y frente al Arco de la Macarena, estando emplazada la cámara por encima del público, a la altura del actual atrio de la basílica, de manera que, tras la puerta, se entrevé el Hospital de las Cinco Llagas. El gentío se agolpa en la explanada contemplando la marcha del Cristo de la Sentencia de regreso a san Gil. La escena sagrada se muestra sobre el paso tal y como se había redistribuido un año antes con el estreno de las nuevas andas procesionales diseñadas por el tallista José Gil en estilo ecléctico¹⁶. El titular, de espaldas a los fieles y frente a Poncio Pilatos, viste la túnica morada recientemente realizada por el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Mientras tanto, el emergente cine español continúa mirando a la primavera hispalense bajo una visión, aparentemente más documental y piadosa. La Corona fue la primera institución española en interesarse por el cinematógrafo, tanto como usuaria como promotora, sabiendo hacer de él un instrumento de propaganda. En este contexto se encuadra **Alfonso XIII en la Semana Santa de Sevilla**, rodado durante las fiestas de 1904¹⁷. Una pieza de carácter informativo compuesta por dos tomas, que suman un total de 3' 26'', en las que se recoge la llegada de los monarcas al Ayuntamiento y su posterior recepción en la Catedral junto a una concurrida comitiva. Este mismo carácter documental guardan los metrajes **Cofradías de Sevilla** (1906), cuya autoría se desconoce, y **Semana Santa en Sevilla** o **Semana Santa en Andalucía** (1908), rodada por el realizador Ricardo Baños para la empresa catalana *Hispano Films*¹⁸. Pero es el cortometraje **Semana Santa en Sevilla** (1914) el que marca un nuevo

¹⁵ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 1116GJ 00025/187671. Esta productora francesa estuvo en todo momento interesada en la ciudad. En 1905 mandó a la pionera cineasta Alice Guy para realizar tomas de argumento más elaborado, pero igualmente envueltos en un folclor costumbrista y una visión tardo romántica. CLAVER ESTEBAN, José María: *Luces...*, op. cit., pp. 42-47.

¹⁶ Mucho se ha especulado sobre la fecha exacta de este reportaje, si bien entendemos que se trata de la visita que el monarca realiza a la ciudad en la primavera de 1904. Véase MORENO LUZÓN, Javier: "Alfonso el Regenerador. Monarquía escénica e imaginario nacionalista español, en perspectiva comparada (1902-1913)", *Hispania*, vol. LXXIII, nº 244, CSIC, 2013, p. 333, nota 52.

¹⁷ Filmoteca Nacional, reg. núm. España0225009056000. Este cortometraje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-real-alfonso-xiii/alfonso-xiii-sevilla/2828429/>

¹⁸ BARRIENTOS BUENO, Mónica: "Sevilla...", op. cit., p. 31.

hito al hacer uso, por primera vez, de un primitivo guión visual¹⁹. Durante sus 3' 58" se suceden distintas tomas que muestran el transcurso de diferentes desfiles y el ambiente festivo que les acompaña, siguiendo, en todo momento, el orden lógico del cortejo procesional. Comienza con la banda a caballo de la Hermandad de san Bernardo abriendo el cortejo de la cofradía por su calle. Le siguen la cruz de guía, los nazarenos y el paso de misterio, con un andar desordenado y aún compuesto por el antiguo titular y la Magdalena a sus pies. Sin solución de continuidad se introduce una toma de los armaos macarenos cruzando el arco con un desfile disciplinado. Le sigue el paso de los soldados de la Hermandad del Cachorro a caballo por la Plaza del Altozano y una 'chicotá' del crucificado. El metraje continúa con la Virgen de la Esperanza cruzando de espaldas el Arco bajo las novedosas bambalinas rojas diseñadas por Rodríguez Ojeda en 1908 y luciendo el manto 'camaronero' entre un exuberante adorno de flores naturales y de cera. La toma llama la atención por la euforia del público y la distensión de los nazarenos: antifaz recogido, mirando a cámara, banderas y bocinas en alto. Acto seguido la película vuelve a la calle san Bernardo para mostrar el desfile de la comitiva mariana por el barrio: simpecado, manguilla, bacalao, nazarenos y palio de bambalinas mixtilíneas bajo el que luce la primitiva Virgen del Refugio²⁰. El Cristo de la Fundación hace una breve aparición a su paso por la calle Recaredo sobre su canastilla neogótica engalanada con flores asilvestradas. El corto concluye con la llegada al arco del misterio del Cristo de la Sentencia antecedido por el animado deambular de la bandera corporativa y del *senatus*.

Llegados a este punto, resulta interesante contrastar la visión local e internacional del fenómeno cofrade a través de dos cortometrajes realizados durante las fiestas de 1923, meses antes del golpe de estado de Miguel Primo de Rivera. Este año el tomavistas francés de Gaumont recogió en ***Espagne. Procession de la Semaine Sainte à Séville*** el paso de la Hermandad de la Trinidad por la Plaza de san Francisco²¹. La genérica descripción del cartel de inicio indica a los espectadores galos que están ante "la traditionnelle procession de la Semaine Sainte", sin ningún interés por parte de los realizadores en puntualizar la acción que se está desarrollando

¹⁹ Filmoteca Nacional, reg. núm. España025010387800, CDEPN 000138. Este cortometraje puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=qLA4ijYEOxw>. La pieza pertenece al Catálogo del Archivo Real No-Do (RTVE).

²⁰ De este palio y su imagen titular se conserva una fotografía de fines del siglo XIX realizada por Ramón Almela. En la película el techo de palio se ve recreado por un grueso baquetón.

²¹ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 2315GJ 00012.

ante la pantalla pues, al fin y al cabo, simplemente se trata de un divertimento exótico. De hecho, la cámara recoge el paso alegórico del Sagrado Decreto de la Hermandad de la Trinidad entre las sillas de la carrera oficial situada en la plaza de san Francisco. Incluso el encuadre de la cámara vuelve a atender más al ambiente de la escena que a la contemplación del misterio sacro que se desarrolla sobre la canastilla, siendo muy limitada la contemplación del abigarrado conjunto de esculturas. Tras lo cual, sin ningún tipo de transición, se recoge el desfile de la Esperanza Macarena por una calle repleta.

Frente al interés folclórico galo, las productoras españolas realizan productos más elaborados dirigidos a un público conocedor de las devociones proyectadas. Esta línea sigue ***Semana Santa en Sevilla***, un cortometraje conservado entre los fondos históricos del No-Do que se desentiende de lo anecdótico y pintoresco con intención de centrarse en una correcta visualización de las escenas sagradas²². Dicho proyecto cuenta con varias localizaciones, un guión básico de secuencias y, por primera vez, con un sencillo trabajo de montaje que genera un ritmo cadente durante sus 8' 02". Estamos ante el primer documental maduro sobre la fiesta. La pieza recoge el desfile completo de la Cofradía de la Macarena por una de las calles del barrio de la Feria. Se suceden el Cristo de la Sentencia, los armaos, la manguilla y el *sine labe*, hasta que hace aparición la icónica imagen. A continuación, el tomavistas se mueve al emplazamiento clásico dispuesto frente al Arco y vuelve a captar el paso de la procesión; en esta ocasión el camarógrafo utiliza un plano más cerrado con el que hace hincapié sobre las figuras que conforman la escena sacra y sobre un vendedor de globos. Para generar una transición fluida en montaje se introduce una vista del Guadalquivir tomada desde el puente de Isabel II barriendo ambas orillas, desde la Maestranza a la calle Betis. Las últimas imágenes captan las salidas del Cristo de la Expiración y la Virgen del Patrocinio entre la muchedumbre que abarrota su primitiva capilla.

Un año más tarde se pone en circulación un film con el título genérico ***Semaine Sainte à Séville***²³ (5' 14") que forma parte de la serie *Decumentaire Pathé* (o *Pathé Revue*) y que supone un ejemplo aún más evidente sobre el hecho de que el cine francés no buscaba profundizar en el fenómeno

²² Filmoteca Nacional de España, reg. núm. España Colección No-Do.025010387900, CDEPN 000179. Este cortometraje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/semana-santa-sevilla-ano-1923/2915814/>

²³ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. PR 1924361/2643

social o religioso cofrade, sino inundarse del pintoresquismo. De hecho, a pesar de su nomenclatura, lo que se muestra al espectador es la procesión general del *Corpus Christi* a su paso por la Plaza de san Francisco y la avenida de Cánovas del Castillo, actual Constitución. La propia carátula inicial se equivoca al anunciar: “En Espagne il n’y a pas de fête sans procession, mais aucune n’egale celle de la Semaine Sainte a Seville”. Los primeros fotogramas recogen el desfile de los carráncanos y de los jóvenes seminaristas que atraviesan la plaza abarrotada de público y engalanada con gran profusión de flores, toldos y arcos de madera. La cámara se emplaza a pie de calle, ante el solar donde se está construyendo el edificio del Banco de España. Desde esta privilegiada posición el reportero da cuenta de “Les statues, consacrées par la religion, sont des chefs d’oeuvre dus a l’inspiration de véritables artistes”. La comitiva sacramental estaba compuesta por las distintas imágenes marianas que desfilan por la pantalla, a saber: la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena, la Divina Pastora de san Antonio de Padua acompañada por la comunidad capuchina y precedida por una cruz de gran porte, y la Virgen de Todos los Santos, tras la que se contempla el edificio regionalista La Adriática recientemente concluido. Tras ellas desfilan la imagen de san Leandro, las tumbillas parroquiales y los maceros del Ayuntamiento. La película concluye, como es habitual, recogiendo distintos bailes típicos como contraposición a la seriedad de las procesiones, en este caso realizadas ante una cruz de mayo.

También el cine mudo español comenzó a recoger fotogramas reales de la fiesta hispalense como contexto narrativo. En 1926 se estrenó ***Currito de la Cruz***, una película de Troya Films basada en la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín –que también se encargó de la dirección de esta primera versión– que narra las aventuras de un torero por ascender de posición en los ruedos y conseguir el amor de Rocío, la hija de su mentor. En este largometraje se introducen, por primera vez, imágenes reales de la Semana Santa de Sevilla como contexto de un drama de rasgos folclóricos. Por la pantalla desfilan, entre otras devociones, el Cristo de la Salud y la Virgen del Refugio de San Bernardo por ser la ‘hermandad de los toreros’ entremezclados con imágenes de la ficción, como un grupo de mujeres con mantilla en un balcón. Esta película contó con dos carteles realizados por el diseñador Juan Miguel Sánchez: uno monócromo con la imagen de un nazareno; y otro en cuatricromía plana que captura el paso del Gran Poder entre distintos personajes de la fiesta. Este último diseño pone las bases de los llamativos trabajos que se le encargaron al portuense para

anunciar las Fiestas de Primavera durante los siguientes años.

Cuando en 1929 Sevilla acogió la Exposición Iberoamericana, los responsables públicos apostaron por potenciar su imagen tradicional frente a la modernidad que se mostraba en la Universal de Barcelona. La muestra tuvo una gran repercusión para la ciudad de cara a su imagen en el exterior y, en cierto modo, el turismo exterior aún remite a los hitos propuestos en este momento. Numerosas productoras se interesaron en recoger los actos que se fueron sucediendo durante los dos meses que duró la muestra, desde la inauguración real hasta su clausura. Incluso la compañía *British Screen Production* se adelantó y dio cuenta en su informativo de las procesiones de este año dentro de la noticia ***Holly Week in Spain***²⁴.

Desde el ámbito oficial la productora Ediciones Turismo Internacional S.A. produjo ***España ante el mundo***²⁵, dirigida por J. C. Walken y Antonio Calvache. Un publlirreportaje encaminado al consumo interno y americano que refleja el esfuerzo que venía realizando el recién creado Patronato Nacional de Turismo por reforzar la imagen de un país desestructurado, dando cuenta de la dualidad Sevilla-Barcelona, dos Españas paralelas que eran reflejo de la pluralidad de sus pueblos. En la mitad de la película que corresponde a la ciudad andaluza se ensalza la imagen pintoresca a través de la Semana Santa como principal atractivo. Tras varias tomas de la Plaza de España y del vuelo de unas palomas en la Plaza de América la cartelería introduce poéticamente al espectador: “Olor de azahares... incienso... nardos... Semana Santa”. Después de esta apelación a los sentidos se hilvanan distintas imágenes de archivo que dan cuenta de la salida de la Virgen de la Victoria desde la Fábrica de Tabacos, del Cristo de la Expiración bajo un interesante montaje de diferentes planos, de la carrera oficial, del Gran Poder y la Virgen del Patrocinio y de la “Cofradía de la Virgen de la Esperanza: ¡La Virgen de la Macarena!”. Para concluir, con mayor costumbrismo si cabe, con una alusión final a la Feria de Abril como contrapunto a la seriedad anterior: “Mujeres, flores, mantillas... caballos... andaluces... Feria de Abril”. De este modo, la imagen foránea habitual se convierte en oficial, al menos de cara al público exterior.

Pasadas las exposiciones nada volvió a ser igual y el país, y por ende Sevilla, conoció tiempos cambiantes que fueron recogidos por el cinematógrafo. A lo largo de las siguientes décadas las productoras Pathé y

²⁴ British Film Institute, <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b8609d200> (consultado el 5 de mayo de 2017).

²⁵ Filmoteca Nacional de España, reg. núm. España025008987200.

Gaumont siempre tuvieron hueco en sus noticiarios para recoger alguna imagen de la primavera hispalense como nota cultural. Así, en la escaleta del *Journal Actualité Pathé* de 25 de abril de 1930 se contempla que, tras varias crónicas literarias y musicales, se inserta una noticia sobre la **Semaine Sainte à Séville** que vuelve a describirse de forma genérica como una “Procession en présence d’une foule nombreuse”²⁶. De este mismo año también se conserva **Procession dans les rues de Séville**²⁷ que, entendemos, respondería a las mismas características. En ambos casos harían uso de imágenes de archivo para componer el reportaje.

El 14 de abril de 1931 fue proclamada la II República y, a fines de año, se aprobó su *Constitución* en la que, entre otras iniciativas, se promulgó la aconfesionalidad del Estado, lo que suponía que cualquier signo religioso debía reservarse para los lugares de culto. Esta separación Iglesia-Estado comenzó a hacerse efectiva con la llegada del gobierno republicano-socialista de Manuel Azaña, cuando se promulgaron distintos decretos y leyes en torno a ‘la cuestión religiosa’, como la expulsión de los jesuitas, la secularización de los cementerios o la ley del divorcio. Todas estas medidas comenzaron a llevarse a cabo en los primeros meses de 1932, de modo que, para cuando la Cuaresma se hizo efectiva, el ambiente se encontraba enrarecido y a pesar de los esfuerzos de José González, alcalde de la ciudad, y de Vicente Sol, gobernador civil, para que la Semana Santa discurrese con normalidad, los cabildos de las hermandades decidieron que no realizarían su estación de penitencia a la Catedral en señal de protesta²⁸. No obstante, la Cofradía de la Estrella, debido a su composición sindicalista, decidió desvincularse de los acuerdos alcanzados por la asamblea de hermanos mayores y salir en procesión. A las cuatro de la tarde del 24 de marzo, Jueves Santo, “la cofradía salió, hallándose las calles de san Jacinto y Pallés (sic) del Corro totalmente llenas de público. Al aparecer la cruz de guía en la puerta del templo estalló una ovación clamorosa, desbordándose el entusiasmo de los trianeros”²⁹. Así narró el diario *ABC* la salida de la cofradía, que posteriormente contaría con varios sobresaltos a lo largo de su recorrido, y así fue capturada por un destacamento de la productora

²⁶ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. PJ 193002411/6894.

²⁷ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. DD 211248/303070.

²⁸ Véase al respecto el capítulo “Semana Santa y política: utilización y manipulación de la Semana Santa sevillana” en MORENO NAVARRO, Isidoro: *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1982.

²⁹ “Al paso de la Cofradía de la Estrella, en Sevilla, un grupo de desalmados lanza piedra y dos petardos contra las sagradas imágenes”. *ABC*, edición Madrid, 25 de marzo de 1932, p. 21.

Gaumont que, otro año más, se encontraba en la ciudad para dar cobertura a las fiestas: “Sous le nouveau régime, par exception, le Gouvernement Républicain a autorisé le défilé des processions pendant la Semaine Sainte”³⁰.

Espagne. Seville es un documento excepcional, bien elaborado, en el que se recogen estos instantes de euforia para el noticiario gráfico francés. La cámara se dispuso sobre un estrado elevado ante la puerta del convento, en la esquina de la calle Pagés del Corro. El operador captó el ambiente del público que abarrotaba las calles, la llegada de dos policías a caballo y el paso de la cruz de guía. Acto seguido grabó al Cristo de las Penas ante la mirada de un nutrido grupo de niños y jóvenes, y al palio de la Virgen de la Estrella por la calle san Jacinto. Entre ambas tomas el montador añadió distintos recursos de ambiente, como un pequeño *travelling* bajo una balconada repleta de mujeres y niños. El documento continúa de manera desordenada con el discurrir del cortejo por una calle céntrica: nazarenos, manguilla, cruz de guía y el misterio entre una gran multitud. La contemplación de estas imágenes es interesante en la composición estética e iconográfica del paso de Cristo –sobre canastilla neoclásica, con la cruz a los pies y apenas acompañado por dos ángeles lampareros que lo jalonan– y en la actitud del público que, lejos de lo que muestran las crónicas periodísticas y literarias, muestran una actitud distendida.

Hubo que esperar al ‘bienio conservador’ para volver a contemplar una cofradía por las calles de Sevilla. Este regreso a la normalidad –no sin pocas precauciones– fue recogido en 1934 por el Departamento Nacional de Cinematografía en el documental **Semana Santa en Sevilla**, dirigido por el fotógrafo Julio Bris³¹. Se trata de un reportaje bien armado, con un guión sólido, un montaje de mayor complejidad que sus antecedentes y que cuenta, por primera vez, con una banda sonora *ad hoc*. No obstante, también es un ejercicio de propaganda oficial en el que el nuevo gobierno de Alejandro Lerroux marca diferencias con su antecesor: “Vuelve a recobrar Sevilla en los días de la Semana Santa el esplendor característico de estas fiestas célebres en el mundo entero”³². El cortometraje (9’ 17’’) comienza con una vista panorámica de la ciudad tomada desde el cuerpo de campanas de la Giralda y una visión bucólica de la primavera en la ciudad –Torre del Oro, barcas de la Plaza de España, palomas y los niños

³⁰ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 3215EJ 00004. Este cortometraje (1’ 10’’) fue dado a conocer por el programa *Los reporteros* de RTVA.

³¹ Filmoteca Nacional de España, reg. núm. España165151.

³² Cartel dispuesto al inicio del cortometraje.

en el Parque de María Luisa– bajo una música de pasodoble. Acto seguido, el sonido de las cornetas introduce al espectador en la salida de la Cofradía de san Benito. Las cámaras hacen énfasis en cada uno de los enseres y en el Cristo de la Presentación al Pueblo y el palio de la Virgen de la Encarnación pasando entre las catenarias de la avenida con una saeta de fondo. Tras una breve aparición del misterio de la Santa Cena, la pieza se detiene a contemplar el transcurso de la Estrella por el Puente de Triana y, a continuación, muestra la salida del Cristo del Buen Fin acompañado por una imagen mariana y una Magdalena a sus pies, seguido del palio de la Virgen de la Palma. Igualmente, resulta muy interesante el repaso que el tomavistas realiza sobre el misterio de la Cofradía de la Exaltación, pudiéndose contemplar la composición abigarrada del conjunto y muchas de las imágenes secundarias hoy desaparecidas. Después de un primer plano de la Virgen de las Lágrimas el metraje vuelve al inicio mostrando una vista de la Giralda desde la Plaza de la Inmaculada y la toma general de Sevilla desde la cúspide de la torre. Como se trata de una producción dirigida a un público español, todas las transiciones están indicadas por una cartela que dispone el nombre oficial de los titulares que aparecen en pantalla tratándolos, de este modo, como objetos de devoción.

De la primavera que antecede al levantamiento militar de 1936 se conserva en el archivo Pathé una pieza breve que formó parte del *Journal Actualité* del día 17 de abril. En los escasos 13” de ***La Semaine Sainte a Seville en Espagne. L’après midi, procession avec statue du Christ portée sur un char; Retraite aux flambeaux la nuit. Fête religieuse*** se combinan hasta cuatro tomas realizadas desde un balcón en las que se contempla el tránsito de la Virgen del Mayor dolor y Traspaso, el Gran Poder y la Esperanza Macarena entre la muchedumbre³³. Esta misma institución conserva otra pieza de 42” denominada ***Espagne. Semaine Sainte à SEVILLE. Procession de jour autour du Christ et d’une Vierge sur des chars. Cérémonie religieuse*** a la que no hemos tenido acceso³⁴, para no volver a hacerse eco de las procesiones hasta ***A Séville les grands Ceremonies*** en 1941, cuando la contienda ya había finalizado³⁵.

Durante la Guerra Civil la gran pantalla se puso al servicio de la propaganda de ambos bandos. Desafortunadamente en 1945 un incendio destruyó los laboratorios Cinematiraje Riera de Madrid, donde se custodiaba

³³ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 3616GJ 00007/202374.

³⁴ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 3616GM 05027/153929.

³⁵ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. PJM 1941206/15328.

gran parte del metraje original realizado durante la contienda³⁶.

En diciembre de 1942, una vez acabado el conflicto, la dictadura franquista fundó el No-Do³⁷ –*Noticiarios y Documentales*–, un instrumento de propaganda pública dependiente de la Vicesecretaría de Educación, realizado a imagen del *Instituto Luce* del fascismo italiano y de obligado visionado antes de cada sesión de cine. Los pases del informativo tenían una duración de media hora para la que semanalmente se rodaban 10 reportajes que, en ocasiones, eran sustituidos por un documental monográfico denominado *Revista Cinematográfica Imágenes*. El Estado hizo uso de estos audiovisuales como instrumentos de reeducación de la población diezmada. En un primer instante, dentro del denominado *cine de cruzada* (1939-45), se utilizó al catolicismo como sinónimo de patriotismo y bandera de la nueva España³⁸. Acto seguido se apostó por el *cine nacionalcatólico* (1945-1965) que tiene su cénit en el Concordato de 1953 entre el Gobierno y la Santa Sede, previo al Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, expandiéndose hasta las conclusiones finales del Concilio Vaticano II, cuando se rompen las relaciones bilaterales³⁹. En ambas etapas el No-Do fue utilizado como instrumento para apremiar a la moral, realizándose documentales de arte sacro, de costumbres religiosas y sobre la labor de la Iglesia, que llegan a ser utilizados como material didáctico en las aulas⁴⁰. Reportajes como ***Semana Santa en España*** (1946)⁴¹, ***Vía Dolorosa: Semana Santa en Sevilla*** (1947)⁴² o ***Días Santos en Andalucía*** (1949)⁴³ exploran tímidamente este camino.

³⁶ “Documentos cinematográficos relacionados con la Guerra Civil Española (1936-1939)” <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/fondos-filmicos/presentacion.html> (consultado el 6 de mayo de 2017). Al respecto del cine a lo largo de la Guerra Civil véase AMO, Alfonso del: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil Española*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1996.

³⁷ BOE (22 de diciembre de 1942) «Boletín Oficial del Estado núm. 356, de 22/12/1942».

³⁸ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo: “La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939-1959)”. En MORAL RONCAL, Antonio Manuel; COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo (coords.). *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2015, pp. 19-23.

³⁹ CUENCA TORIBIO, J. M.: *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*. Madrid, 2008, p. 138; COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo: “La producción...”, op. cit., p. 26.

⁴⁰ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “La producción...”, op. cit., p. 32.

⁴¹ Filmoteca Nacional de España, s.n. Este reportaje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/semana-santa-espana/2847705/>.

⁴² Filmoteca Nacional de España, reg. núm. EspañaDocumentales Blanco y Negro.225351, CDEPN 004707. Este reportaje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/via-dolorosa/2847895/>.

⁴³ Filmoteca Nacional de España, reg. núm. EspañaImágenes.939159, CDEPN 004957. Este reportaje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/dias-santos-andalucia/2850455/>.

El primero de ellos es el más genérico. Fue dirigido por Joaquín Soriano Roesset y se centra en las diferentes formas de vivir la fiesta a lo largo de la Península bajo una narración literaria de Alfredo Marquerie Mompín y locución de Ignacio Mateo Martín que apela al ambiente sacro, el arte y las tradiciones. En el apartado correspondiente a Sevilla se centra en las mantillas y la saeta mientras se proyecta una secuencia de imágenes de archivo correspondientes a la Sagrada Mortaja y su cortejo, al Cristo de las Tres Caídas a su paso por las Atarazanas y a la Macarena. En el colofón del reportaje quedan claras las intenciones: “Así es España católica y así es su fervorosa y subyugadora Semana Santa”.

Vía dolorosa también se adentra en una evocación del sentimiento católico a través del arte, pero de manera más sutil, mediante una cuidada narración y un cadencioso montaje de imágenes sin comentarios. Este carácter se debe principalmente a su guionista, Luis Ortiz Muñoz, sevillano recientemente nombrado subsecretario de Educación Popular del Ministerio de Educación y profundo conocedor de la Semana Santa. El documental comienza mostrando el origen histórico de las procesiones locales con una sucesión de tomas bajo un ritmo acompasado: cruces elevadas en la calle, vistas de la Casa de Pilatos, la Cruz del Campo y un barrido al dibujo de la procesión del Santo Entierro conservado en los Reales Alcázares. A continuación, se repasan los diferentes pasajes de la Pasión de Cristo a través de las pinturas del Museo de Bellas Artes, de las miniaturas de los libros de reglas, y de grabados y óleos decimonónicos que recogen el paso de las procesiones locales. Todo está preparado para la fiesta. Macarena, Buena Muerte, Gran Poder, Pasión, Nazareno, Cachorro, Quinta Angustia, Amargura, aguardan sobre sus andas y dentro de la oscuridad de sus templos. Las bordadoras y orfebres rematan sus labores en el obrador —es la primera vez que se recogen estos oficios en la pantalla—. Las mujeres se tocan con las mantillas para ir a los oficios y lucirse, y los hombres se visten de nazarenos para hacer estación de penitencia. Para entonces se hace un cuantioso repaso de la semana en el que se suceden los desfiles de los Negritos, San Bernardo, la Trinidad, Quinta Angustia, Esperanza de Triana y nazarenos de la Amargura intercalando imágenes del público y de elementos folclóricos. Por primera vez la técnica permite captar imágenes nocturnas del Silencio, el Gran Poder, la Quinta Angustia o la Candelaria por los Jardines de Murillo. En una clara evocación de la muerte y la resurrección, el reportaje concluye con la silueta del Cachorro sobre por el Puente de Isabel II, las campanas de la ciudad repicando y el texto: “¡Oh,

feliz culpa, que nos mereció, tal y tan grande redentor!”. Este documental se realizó en paralelo a la impresión de *Semana Santa en Sevilla* coordinada y escrita por el subsecretario e ilustrada por Luis Arenas Ladislao⁴⁴, cuya participación en este proyecto no es descartable.

Finalmente, *Días santos en Andalucía* va un paso más allá y une al acervo católico el carácter militar de la autarquía en un repaso de la semana mayor de Málaga, Granada y Sevilla. En cuanto a lo local el reportaje se centra en la procesión del Santo Entierro, que para entonces sólo desfilaba cada siete años, y en la presencia en su desfile del capitán general en nombre del caudillo.

Con el aislamiento internacional surgen varios proyectos aparentemente dirigidos a un turismo incipiente, pero destinados a mostrar una figurada vuelta a la normalidad ante la población. La escaleta de *Sevilla en Semana Santa* (1953)⁴⁵ responde a este interés propagandístico sin perder el matiz católico. En la pantalla se suceden distintas vistas generales de la ciudad, coches de caballos, hoteles y visitantes en los Reales Alcázares y el Barrio de Santa Cruz, distintos personajes típicos de la fiesta –la mujer de mantilla, el capataz, los nazarenos, el aguador–, una breve explicación sobre el cortejo procesional, la Madrugá como centro de la fiesta y el repique de campanas de la Giralda acompañado por el vuelo de unas palomas en la Plaza de España. Este mismo camino exploran los documentales *Estampas de la Semana Santa* (1955)⁴⁶ y *Saeta*, esta última producida por Ultra Films (1955).

Mención especial merece *Sevilla penitente* (1958) dirigido por Cristian Ancuardel, con guión de Luis Ortiz Muñoz⁴⁷. Una obra muy influida por los trabajos fotográficos y literarios que el propio Ortiz fomenta en la ciudad. La voz de Fernando Rey y banda sonora de la Banda de Música Municipal dan vida a un pregón en el que se da cuenta de la ciudad, los orfebres, costureras, tallistas y cereros; de la tradición de la mantilla y de

⁴⁴ 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, pp. 79-81. La colaboración entre el catedrático y el fotógrafo se extenderá hasta la muerte del primero, en 1975, llevando a cabo conjuntamente 3 libros, varias exposiciones y “exaltaciones visuales”.

⁴⁵ Filmoteca Nacional de España, reg. núm. Españalmágenes.168951. Este reportaje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/sevilla-semana-santa/2860494/>.

⁴⁶ Filmoteca Nacional de España, reg. núm. Españalmágenes.971250. Este reportaje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/estampas-semana-santa/2856041/>.

⁴⁷ Filmoteca Nacional de España, reg. núm. España.169551. Este reportaje puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/sevilla-penitente/2910674/>.

la túnica, representada por Pepe Luis Vázquez; la religiosidad durante el año –besamanos, misas y traslados–; y, finalmente, de las estaciones de penitencia con todos sus protagonistas, haciendo especial mención de la Madrugá y del Viernes Santo. Todo concluye, nuevamente, con las campanas de la catedral y música de sevillanas como signo de resurrección. Para esta ocasión se hace uso de material de archivo que da cuenta de las procesiones de San Bernardo, los Estudiantes, la Amargura, la Borriquita, la Candelaria, Pasión, la Macarena, el Silencio, el Gran Poder, El Calvario, la Esperanza de Triana, los Gitanos y el Santo Entierro. Como sucede en los casos anteriores, el papel de la mujer en estos días santos se reduce a la oración y la contemplación preceptiva, tal y como marcan las ideas de la Sección Femenina, mientras el hombre participa plenamente de la fiesta por tradición⁴⁸.

La deriva folclórica de la nueva ficción cinematográfica española supuso el incremento de la presencia de Sevilla y sus fiestas. En este contexto son constantes las alusiones de los protagonistas a las devociones locales que, o bien se ilustran a través de estampas o cuadros, o bien mediante tomas recogidas de la realidad que se intercalan a lo largo de la trama. Un ejemplo de este tipo de concesiones lo encontramos en la película **Malvaloca**, dirigida por Luis Marquina para CIFESA en 1942 y basada en un drama pasional de los hermanos Álvarez Quintero. Este drama contó con numerosas versiones cinematográficas posteriores.

En los primeros años de la autarquía descendió considerablemente el interés de las productoras extranjeras por las procesiones religiosas. No en vano, la paulatina recuperación de los estragos de la II Guerra Mundial y el aislacionismo internacional de España contribuyeron a esta nueva realidad. A pesar de todo, esporádicamente algún noticiero se hizo eco de la primavera hispalense, si bien decantándose principalmente por el colorido de la feria. Para encontrar una referencia a la Semana Santa habría que esperar a 1947, cuando el *Journal Actualithé Pathé* recogió una nueva nota breve en la que se contemplan los dos pasos de la Hermandad del Gran Poder y el palio de la Esperanza Macarena⁴⁹. Un poco más extensa fue la noticia **Semaine Sainte à Seville** de 1952 para el mismo noticiero de la que solo se conserva su escaleta en la que se hace

⁴⁸ Sobre los roles de la mujer española en el cine nacionalcatólico véase COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo: “La producción...”, op. cit., pp. 44-45.

⁴⁹ *Nouvelles brèves*, Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 4715GJ 00001/206680. Programada en el noticiero de 10 de abril de 1947.

referencia a “images de la passion du Christ son aussi portées en procession”, aludiendo a unas tomas realizadas el Viernes Santo de un crucificado, una dolorosa, una piedad y penitentes⁵⁰. Otros títulos de la misma productora abordarán esta noticia cultural en los años 1954⁵¹, 1957⁵² y 1958⁵³, reutilizándose en todas ellas materiales de archivo que muestran la salida de los Estudiantes desde la Anunciación y de Santa Marta, la Esperanza por el Puente de Triana, nazarenos y las autoridades militares; y una vista aérea de la Carrera Oficial y la Plaza del Triunfo. La curiosidad gala se había recuperado: “Mais c’est en Espagne, et surtout à Séville, que la Semaine Sainte revêt un caractère exceptionnel, profondément religieux. Là encore l’ordonnancement des manifestations touche au sublime. Dans toute la ville, en un cortège incessant, les Membres des Fraternités Catholiques déploient les images sacrées qu’ont sculptées les plus grands Maîtres Espagnols. Et la nature, brûlante, mystérieuse, paraît s’associer à cette évocation grandiose de la Passion et de la Mort du Christ”⁵⁴. De entre todos los reportajes que se llevan a cabo destaca ***Semana Sainte à Seville***, realizado en 1950 por el joven director Marcel Camus para Les Films Marceau⁵⁵.

Las primeras medidas liberalizadoras del denominado ‘franquismo desarrollista’ y cierto aperturismo internacional volvieron a abrir al país al mercado turístico, y, con ello, se multiplicaron las noticias y reportajes internacionales sobre las costumbres sevillanas con una clara intención promocional⁵⁶. Para entonces el cine había universalizado la fiesta local y había hecho de ella uno de los grandes referentes de la idiosincrasia hispana en el exterior. No obstante, el propio Orson Welles quiso recurrir a imágenes reales de la Semana Santa de Sevilla dentro de su frustrado proyecto de llevar a la gran pantalla una actualización de *Don Quijote de la Mancha* (1957-1985).

Sirva este atropellado estudio sobre la presencia de las cofradías en el cine para demostrar su interés como documentos imprescindibles para la

⁵⁰ Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 19521821NU/35155.

⁵¹ *Semaine Sainte à Séville*, Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 19541826NU/36075. Programada en el noticiario de 5 de mayo de 1954.

⁵² *Le temps Pascal*, Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 5717GJ00001/212138.

⁵³ *La cérémonie du Vendredi Saint à Seville*, Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 5815GJ00010/212657.

⁵⁴ *Le temps Pascal*.

⁵⁵ British Film Institute, núm. de identificación 280519.

⁵⁶ Este es el carácter de reportajes como *Fêtes de la Semaine Sainte en Espagne* (Gaumont Pathé Archives, reg. núm. 19602018NU/39201) en el que se repasan las fiestas de Baeza, Montoro, Híjar, Ciudad Real, Madrid y Sevilla.

investigación histórica, artística y antropológica desde fines del siglo XIX a nuestros. Pues, como dice el refrán, más vale una imagen que mil palabras; cuánto más si se trata de 24 fotogramas por segundo.



1. Procession à Séville [III], 1898 (fotograma).



2. Séville: La Semaine Sainte, 1911 (fotograma).



3. Cartel de "Currito de la Cruz". Juan Miguel Sánchez, 1925.

PS 1430.024			
Mètres	Plans	Détails plan par plan	
20m	5/	<u>AVIO. GRANT</u> Etats-Unis Gens devant un des moteurs et sur l'aile de l'avion. Avion décollant	1ère Bobine Néantif Seulement
	6/	<u>PARCOURS-PAYS DE SAULE</u> Région montagneuse	1ère Bobine
20m 21,1	7/	<u>CINQUANTE DES AUTOS</u> Vieilles voitures entassées à l'aide d'une grue Deux vieilles voitures entrent en collision, devant reporters Incendie des vieilles voitures entassées	1ère Bobine Néantif Seulement
12m 34,9	8/	<u>CHRONIQUE LITTÉRAIRE</u> Jeunes femmes dans un salon de lecture Titre : Les Indiscrétions de Pathé Journal M. Francis de Croisset, debout près d'un guéridon parle de son livre "Nous avons fait un bon voyage"	1ère Bobine
20m 21,1	9/	<u>CHRONIQUE MONDIALE</u> Deauville Gens à une terrasse de café devant le Casino de Deauville Promeneurs Femmes sortant d'un hôtel, saluées par le portier Costumes folkloriques (3. pl.) Ronde par le groupe folklorique	1ère Bobine
5m 51,3	10/	<u>CHRONIQUE JUDICIAIRE</u> Mlle Denyse Molé à son piano	2ème Bobine Néantif Seulement
20m 60,7	11/	<u>SEMAINE SAINTS A SEVILLE</u> Procession en présence d'une foule nombreuse	2ème Bobine Néantif Seulement
20m 74,1	12/	<u>SAINTS DE VITTORE</u> Mlle Adeline Guérin-Benjamin dirige un orchestre de jeunes musiciens de 5 à 12 ans	2ème Bobine Néantif Seulement

4. Escaleta Journal Actualité Pathé, 1930.



5. Espagne. Séville, 1932 (fotograma).



6. Vía Dolorosa: Semana Santa en Sevilla, 1947 (fotograma).

A PROPÓSITO DE LOS RETABLOS DE LA VIRGEN DE LA LUZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN DE SEVILLA

Juan Antonio Silva Fernández

Durante el siglo XIX gran parte de las obras de estética barroca y en especial, las obras de arquitectura en madera, experimentaron la repulsa generalizada de la crítica neoclásica, que veía en ellas la antítesis a los preceptos academicistas. Esta visión acabó no solo por denostar su existencia, sino también por reducir a cenizas buena parte de estas construcciones lignarias, como sucedió con el retablo mayor que el insigne Jerónimo Balbás finalizó en 1712 para la iglesia parroquial del Sagrario de Sevilla, que supuso la transformación del retablo sevillano y sentó las bases morfológicas de la retablística dieciochesca. No será hasta 1952 cuando el investigador Antonio Sancho Corbacho saque a la luz la monografía *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, que supondrá la recuperación historiográfica del Barroco sevillano.

De las investigaciones de Sancho Corbacho se desprende con claridad que gran parte de los retablos de la Diócesis que han llegado a nuestros días, pese a sufrir efectos tan devastadores como los derivados de la Contienda Civil, fueron ejecutados durante el setecientos. Del mismo modo afirma que el siglo XVIII fue para el retablo una verdadera época dorada, especialmente durante el primer tercio, momento en que se vivió una auténtica fiebre constructiva de retablos. Lo cierto es que durante los dos primeros tercios y pese a sufrir algún revés como el traslado de la Casa de Contratación a la ciudad de Cádiz en 1717, hecho que supuso un duro golpe para la economía y una mayor competencia entre los artistas instalados en la metrópoli, se construyeron un gran número de retablos, algunos de ellos de grandes proporciones, llegando incluso a competir las construcciones lignarias con la arquitectura en ladrillo. Sin embargo, Sancho Corbacho señala una evidente escasez de datos sobre la retablística de la época, frente a la abundancia de estudios sobre las del seiscientos, que ya en aquellos entonces prácticamente había permitido finalizar la historia del retablo del siglo XVII. Pese a que han transcurrido ya sesenta y cinco años de aquella meritoria obra, y que ciertamente durante este tiempo han aparecido magníficos trabajos sobre los retablos dieciochescos y sus autores en Sevilla, aún se hace evidente la escasez de estudios en este ámbito

del arte sevillano, en el que varios investigadores continuamos trabajando cada día con la intención de arrojar un poco de luz sobre este género de obras de arte puramente hispano y sobre estos olvidados artistas¹.

El prolífico obrador de Pedro Duque Cornejo, que durante la primera mitad del siglo XVIII había estado acaparando la gran mayoría de los encargos demandados en la ciudad, dejará de estar a la cabeza de la producción artística en Sevilla cuando el artista marche en 1748 a la ciudad de Córdoba, con la intención de acometer la sillería coral de la Catedral. A partir de este momento comienzan a aparecer en escena nuevos artistas y otros ya presentes en un nivel discreto de producción, comienzan a tomar mayor protagonismo en la consecución de nuevos encargos, como es el caso del retablista Felipe Fernández del Castillo que ahora nos ocupa.

Uno de los primeros testimonios escritos sobre la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz², sita en la iglesia parroquial de San Esteban, nos remonta al 15 de diciembre de 1670, fecha en que don Francisco de Marmolejo, hermano mayor de la referida hermandad, elevaba petición al arzobispado solicitando un lugar en la parroquia para colocar el altar de la Virgen, así como la concesión de un cañón o bóveda para el enterramiento de los hermanos. Pese a que el rector del templo y el mayordomo de fábricas emitieron informe favorable, el licenciado Martínez Herrera, fiscal del arzobispado, se opuso alegando que los cuatro ducados de plata anuales que ofrecía la hermandad por estas concesiones, eran cuanto menos escasos. Finalmente, el provisor del arzobispado autorizaba en dicho año la construcción del altar para la Virgen, desistiendo finalmente la hermandad de obtener un lugar para el enterramiento de los hermanos³. En estas fechas debió levantarse el primitivo y anónimo retablo de la corporación.

Aunque no sabemos si la primitiva imagen de la Virgen fue remodelada hacia 1750⁴, o tal vez sustituida por una nueva efigie más acorde al gus-

¹ SANCHEZ CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: C.S.I.C., 1952.

² Hasta hace poco tiempo, esta era considerada la primera referencia documental sobre esta corporación, pero hace algunos años se ha podido saber a través de un documento que obra en el archivo de la hermandad, procedente de la Secretaría del Vaticano, que el 24 de agosto de 1668 el Papa Clemente IX concede a la Hermandad de Santa María de la Luz de la iglesia de San Esteban de Sevilla, indulgencias perpetuas. Véase el *Programa de las hermandades de gloria 2017* que edita el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla.

³ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Anales histórico-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, t. I, 2011, p. 427.

⁴ Se tiene constancia documental que en la década de 1750 se decidió “debastar el manto de talla de la imagen para hacerle otro de tisú”. Ibidem, p. 428. Actualmente se cataloga como imagen anónima del Rococó sevillano. Ibid., p. 443.

to dieciochesco, es de suponer que este hecho propiciado por el notable aumento de la devoción a esta imagen, junto al apoyo crucial de la Casa de Medinaceli, presidentes honorarios de la corporación, permitieron que en 1750 la imagen fuera nombrada patrona de la collación de San Esteban, título que ha ostentado hasta nuestros días⁵. El auge experimentado por esta devoción mariana y el consecuente crecimiento de su corporación por estos años, propiciaron que el día 19 de julio del año 1757, Fernando del Pino, alcalde más antiguo de esta hermandad, el presbítero Juan Pérez y José Manso, a la sazón fiscal y secretario de dicha corporación, en nombre de los demás oficiales de la hermandad bajo acuerdo alcanzado en cabildo general de hermanos el día 18 de dicho mes y año, reunidos en la escribanía de José Fernández de Cosgaya, suscribían un acuerdo notarial⁶ con el maestro escultor Felipe Fernández del Castillo, que por aquellos entonces residía en Sevilla en la antigua calle del Puerco –hoy Trajano–, para que ejecutase un nuevo retablo para la Virgen. El retablo, que habría de ser de tres cuerpos y crearse con arreglo al diseño realizado al efecto, que obraba en poder del artista, debería ejecutarse en tres fases: el primer cuerpo debía concluirse a los dos meses, el segundo tres meses más tarde y el tercero y último debería estar finalizado el día 12 de febrero de 1758, alcanzando un coste total de 6000 reales de vellón, 4500 reales que el artista recibiría en metálico en diferentes pagos y los 1500 restantes, conforme a la tasación del antiguo retablo realizado hacia 1670, que habría de entregarse al completo como pago en especie. De este modo Fernández del Castillo recibía 1500 reales de vellón al inicio de las obras, y habría de recibir otra paga similar a la finalización del primer cuerpo, y una última partida de 1500 reales junto al referido retablo viejo, a la finalización del conjunto el día 12 de febrero de 1758.

Sin embargo, los plazos de ejecución y la cuantía económica prevista al inicio de las obras se vieron alterados con notoriedad con el paso de los meses. Aunque a priori el retablo debía estar concluido para el día 12 de febrero de 1758, lo cierto es que la ejecución material de la obra se dilató bastante en el tiempo, probablemente debido a la inclusión de diversas modificaciones que vendrían a alterar sustancialmente su diseño original, porque el conjunto no quedó concluido hasta unos veinte meses más tarde. De este modo, el día 13 de octubre de 1759, el artista otorgaba carta de

⁵ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: “Primer centenario. La Virgen de la Luz vuelve a la Casa de Pilatos”. *Diario ABC* de Sevilla, miércoles 25 de septiembre de 1968, p. 28.

⁶ Véase apéndice documental nº 1.

pago y finiquito⁷ a la hermandad ante el escribano público José Fernández de Cosgaya, indicando taxativamente que “hauiendo fenecido el enunciado retablo con algunas más circunstancias que se le aumentaron, se determinó por la prenotada hermandad, se me diese mil reales más de el explicado ajuste, por razón de lo aumentado y por vía de gratificación, por aver salido a gusto de sus yndividuos”⁸. Probablemente, las modificaciones a las que hace referencia Fernández del Castillo quedarían pactadas por ambos otorgantes unos días después del concierto inicial, suscrito el día 19 de julio de 1757 y por ende la referida carta de pago y finiquito manifiesta, “como se contiene difusamente en la escriptura que en razón de ello pasó ante el presente escribano público, a diez y nueve y veinte y dos de julio del año de mil setecientos cinquenta y siete”⁹. Por desgracia, no hemos podido concretar en qué consistieron dichas modificaciones, porque la escritura protocolizada por el escribano José Fernández de Cosgaya el día 22 de julio no se conserva en el legajo correspondiente, pero de haberse localizado, muy probablemente nos daría buena cuenta del considerable alargamiento del plazo de ejecución de las obras.

Felipe Fernández del Castillo vino al mundo el día 26 de mayo de 1696 en la localidad pacense de Herrera del Duque, y no en la sevillana de Herrera como se ha llegado a manifestar¹⁰. Hijo de Matías Fernández del Castillo y de Ana de Ledesma, nuestro artista se encuentra ya en Sevilla en los años veinte del siglo XVIII, cuando contrae matrimonio en la parroquia de San Marcos con la que sería su única mujer, Rosalía de Urrutia. De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Agustín, Antonio, Jacinta y Catalina, siendo los dos mayores continuadores de su oficio. Falleció el día 24 de diciembre de 1767 y fue sepultado en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla, previo otorgamiento de su testamento, donde se declaraba pobre, veinte días antes¹¹ (Figura 6). La investigación de la vida de este artista está marcada por la falta de fuentes documentales, premisa que acaba por malograr cualquier intento de abordar con diligencia un nuevo estudio sobre su

⁷ Véase apéndice documental nº 2.

⁸ Véase apéndice documental nº 2.

⁹ Véase apéndice documental nº 2.

¹⁰ GONZÁLEZ ISIDORO, José: “Felipe Fernández del Castillo, autor del retablo de Nuestra Señora de la Luz en San Esteban”. *Tabor y Calvario*, octubre de 1990, p. 43.

¹¹ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2001, pp. 531-532. PRIETO GORDILLO, Juan: *Noticias de escultura (1761-1780)*. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, t. XV. Sevilla: Editorial Guadalquivir, 1995, pp. 81-82.

vida, con la intención de aportar nuevos datos a su biografía. El archivo de la parroquia de su localidad natal fue incendiado durante la Guerra Civil, al igual que el de la parroquia de San Marcos de Sevilla, donde el artista contrajo matrimonio. En el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, por desgracia, se ha perdido el legajo donde debía conservarse su expediente matrimonial, que sí aparece recogido en el índice correspondiente a dicho tomo. Este documento a buena cuenta nos hubiera dado información relevante acerca de su llegada a la ciudad del Guadalquivir en la década de 1720 y, tal vez, sobre sus inicios en el campo de la arquitectura lignaria. Su actividad artística comienza por estos años en el taller de Duque Cornejo, pero sus primeros encargos documentados no llegarán hasta una década más tarde¹². Su valía artística le llevará a trabajar para el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona. Entre las obras salidas de su mano, podemos citar los retablos colaterales de la parroquia de Umbrete (1734-35), así como los dedicados a San José y a la Inmaculada de este mismo templo (hacia 1734), el retablo mayor del desaparecido hospital del Espíritu Santo de Sevilla (1735-37), el facistol de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (1737), el retablo mayor que ejecutó para la iglesia parroquial de San Andrés de Sevilla (1737-1739), la sillería coral de Santa María de la Mesa de Utrera (1744), el retablo sacramental de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla (1748-56), el retablo-marco que preside el presbiterio de la parroquia de San Isidoro de Sevilla (1752), el retablo mayor de las agustinas trinitarias de Carmona (1755-58) y el retablo del Cristo del Perdón de la capilla sacramental de Santa Catalina de Sevilla (1756-57). Tampoco podemos olvidar un nutrido grupo de obras salidas de su mano, que por desgracia no han podido superar las injurias del tiempo. En este grupo se encuentran el retablo mayor que ejecutó para la iglesia parroquial de la Purificación de Manzanilla (1734-1737), el retablo mayor de las capuchinas de El Puerto de Santa María (1737-47), el monumento eucarístico de la parroquia de Valverde del Camino (1738), el retablo de la capilla de la Orden Tercera del convento de San Francisco de Sevilla (1738-40), el retablo de

¹² La década de 1720 puede denominarse como época oscura en la producción de este artista, pues no se le ha documentado aún ningún encargo en estos años. A este tenor y a juzgar por las concomitancias entre los estípites que articulan el retablo mayor de la parroquia de Guillena y el retablo mayor que Felipe ejecutará para la parroquia de San Isidoro de Sevilla en 1752, me permití la licencia de atribuir a su producción la referida obra, que además fue mandada realizar por el arzobispo de Sevilla Luis de Salcedo y Azcona, comitente de otras obras del artista, llevándose a cabo su ejecución entre 1725 y 1727. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: "Mobiliario litúrgico del siglo XVIII en la Iglesia Parroquial de Guillena". *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2001, pp. 296-304.

la Hermandad de la Paz de la parroquia de Santa Cruz de Sevilla (1740), la sillería coral de la parroquia de San Isidoro de Sevilla (1741), el retablo mayor de la parroquia de San Pablo de Aznalcázar (1743), el retablo de Nuestra Señora de Aguas Santas de la parroquia de Cantillana (1744-45), un retablo para la Hermandad del Rosario de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla (1747), el retablo de la Orden Tercera de capuchinos (1759) y el retablo sacramental de la parroquia de San Roque de Sevilla (1763)¹³.

Aunque en alguna ocasión se ha pensado que el retablo que actualmente preside la imagen de Nuestra Señora de la Luz pudiera tratarse del elaborado por Fernández del Castillo entre 1757 y 1759¹⁴, todo parece indicar que aquel retablo no ha llegado a nuestros días, aunque sí debió sobrevivir al primer cuarto del siglo XX. Tal vez por su mal estado de conservación, en 1926 el arquitecto Juan Talavera y Heredia, director de las obras de restauración que por estos años se estaban llevando a cabo en el edificio, estimó que desdecía de los otros altares del templo y muy posiblemente por ese motivo, en 1927 la hermandad acordó realizar un nuevo altar para su titular, que debe ser el que ha llegado a nuestros días¹⁵ (Figura 1). Por tanto, el retablo que Fernández del Castillo labró para la imagen de Nuestra Señora de la Luz debe incluirse en el grupo de obras desaparecidas que antes referíamos. Lo que sí parece acertado pensar es que en este nuevo retablo se reutilizaron algunos elementos del anterior¹⁶, como la imagen de San Miguel (Figura 2) que debía presidir el edículo del ático del retablo de Fernández del Castillo o los querubines¹⁷ (Figura 3) que igualmente parecen contemporáneos al arcángel. En cambio, no podemos afirmar que las imágenes de San Lorenzo y San Esteban (Figuras 4 y 5), que actualmente se disponen en los nichos laterales, sean las que originariamente se veneraban en aquel primitivo retablo fechable hacia 1670¹⁸. Se sabe igualmente que en 1963 se procedió a dorar el altar de la

¹³ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII*, op. cit., pp. 503-526.

¹⁴ GONZÁLEZ ISIDORO, José: "Felipe Fernández del Castillo, autor del retablo de Nuestra Señora de la Luz en San Esteban", op. cit., pp. 43-44.

¹⁵ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Anales histórico-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla*, op. cit., p. 432.

¹⁶ No así la ornamentación de tipo "chinesca" o rococó, que no aparece generalizada en la retablistica hispalense hasta la década de 1770. Por tanto, si estos elementos hubieran sido reutilizados, habrían de haberse tomado de algún otro retablo y no del que se encargara a Fernández del Castillo en 1757.

¹⁷ Tanto los ángeles como San Miguel están catalogados como imágenes del Rococó sevillano, datables en el segundo tercio del siglo XVIII. MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Anales histórico-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla*, op. cit., p. 444.

¹⁸ El contrato transcrito en el apéndice nº 3 refiere que en las hornacinas laterales se veneraban santos.

Virgen, ascendiendo su coste a 17 736 pts., trabajo que muy posiblemente acometiera José Sanjuán, artífice que acometería el dorado del paso procesional en este mismo año. Durante las obras realizadas en la parroquia de San Esteban entre los años 1970 y 1972, el retablo fue desmontado y quedó almacenado en el taller de un dorador, con el compromiso de la administración de llevar a cabo su restauración, empresa que nunca llegó a materializarse. El retablo no se recuperaría finalmente hasta 1993, momento en que el templo reabre sus puertas tras una nueva reforma que se había prolongado en el tiempo durante cuatro años. El día 24 de noviembre de este año tiene lugar la solemne consagración del templo y al fin, después de dos décadas utilizando altares efímeros, la Virgen aparece ya colocada en el retablo, que luce en tono albayalde tras haber sido reinstalado por los operarios del taller de Manuel Calvo a instancias de la propia hermandad. Ya en 1998 es dorado con oro alemán por el referido taller, adquiriendo la apariencia que hoy día tiene¹⁹.

Pero ¿qué ocurrió con el retablo antiguo que nuestro artista tomó en dación como parte del pago? Por casualidad, hace algunos meses tuve la oportunidad de leer uno de los libros de cuentas de la Hermandad Sacramental de la parroquia de San Sebastián de Alcalá de Guadaíra, y para mi sorpresa allí quedaba plasmado cuál había sido el destino de este retablo, tras retirarse de la iglesia parroquial de San Esteban. En sus páginas puede leerse con claridad: “Detterminó estta hermandad dedicar alttar al Señor San Joseph en el colatteral derecho de la Yglecia, por esttar en la puertta de la Capilla de la Virgen Purísima desta hermandad, y que por esttar yndecente el que hauía, esttaba mandado consumir por diferentes señores visittadores, lo que no se hauía puesto en prácticca por no tener la fábrica con que costtear dicho. Y hallándose estta hermandad con la ocación en las manos de vn retablo de lanze, y con el deseo de ver la yglecia con la desencia posible, trattó comprar a Don Felipe de el Castillo, maestro de tallistta de la ciuad de Seuilla, el rettablo que está en dicho colatteral, que lo era también de la Yglecia Parroquial del Señor San Estteban de la dicha ciudad, en el que esttaba colocada la Virgen de la Luz, y huiéndolo ajusttado por mano de Don Juan de Baxo en mil y doscientos reales de vellón, se aseguró el ajustte por medio de escripttura que hizo el dicho don Felipe a fauor de estta Hermandad en el oficio de la Caeza

¹⁹ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Anales histórico-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla*, op. cit., p. 435, 439 y 440.

del Rey don Pedro²⁰ de dicha ciudad, la que costteó el dicho bendedor, y hauiéndose cumplido por vna y otra partte las condiciones de la dicha escripttura, pidió el bendedor chancelación della, la que costteó esta hermandad y dio por los derechos della quatro reales de vellón que ambas partidas componen, la de mil doscientos quatro reales de vellón que se abonan”²¹ (Figura 8). Ciertamente y aunque la escritura original que refiere este testimonio había sido sustraída del protocolo notarial donde hubo de ser originalmente incluida, he tenido la oportunidad de localizar este otorgamiento²² suscrito por Felipe Fernández del Castillo y Juan Moreno, vecino de la villa de Alcalá de Guadaíra a 18 días del mes de mayo del año de 1758, en la escribanía de Joaquín José Rodríguez de Quesada. Por medio de este acuerdo, el artista accedió a vender el antiguo retablo de Nuestra Señora de la Luz al alcalareño Juan Moreno, que había acudido al taller de Fernández del Castillo para solicitar su compra, y este se comprometía a instalarlo en la parroquia de San Sebastián de dicha localidad, por precio de mil doscientos reales de vellón, a excepción de los materiales necesarios para ubicarlo en su nuevo emplazamiento que correrían por parte del referido Juan Moreno, que habrían de pagárseles al maestro en dos partidas, una primera de 500 reales de vellón a la firma del presente acuerdo y una segunda con los 700 restantes que habría de entregarse nada más llegar el referido retablo a la villa de Alcalá. Igualmente quedó acordado por ambos otorgantes que el retablo debería estar colocado en el nuevo emplazamiento el día 30 de mayo de 1758, a lo que el artista solicitaba expresamente un margen de tiempo: “...y si no pudiere hacer entrega del mencionado rettablo para el cittado día treintta, se me concedan ocho días más de plazo y demora para que lo acabe de entregar en tal conformidad...”²³. Andando el tiempo, todo parece indicar que los plazos previstos al inicio del acuerdo nunca llegaron a cumplirse; quizás las modificaciones y el consecuente alargamiento del plazo de ejecución del nuevo retablo para la Virgen de la Luz, motivaron que finalmente el viejo retablo no llegase a la villa de Alcalá hasta noviembre de 1758, pues no sería hasta el día 15 de dicho mes y año cuando el artista otorgase carta de pago y finiquito²⁴ en la escribanía pública de Joaquín José Rodríguez de

²⁰ Entiéndase el oficio 10.

²¹ Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Amargura de Alcalá de Guadaíra (AHAAG), *Libro de cuentas e inventarios (julio de 1758)*, f. 30r-30v.

²² Véase apéndice documental nº 3.

²³ Véase apéndice documental nº 3.

²⁴ Véase apéndice documental nº 4.

Quesada, poniendo de este modo punto y final al acuerdo de venta adquirido en el mes de mayo de ese año con Juan Moreno. No debemos olvidar que según el contrato para ejecutar el nuevo retablo, el viejo no pasaría a manos de Felipe hasta que no hubiese terminado de realizar e instalar el nuevo, y este no quedó concluido hasta octubre de 1759: "...el referido retablo viejo, se me an de entregar luego que yo haya finalizado el nuevo y colocádolo en su lugar como adelante se explicará²⁵".

De la lectura del libro de cuentas de la hermandad, donde se recoge la data de la compra del antiguo retablo de la Virgen de la Luz a Fernández del Castillo, se desprende con claridad que el primitivo retablo dedicado a San José que existía en la parroquia, hubo de ser reducido a cenizas por su mal estado de conservación y según revela el siguiente testimonio, hemos de suponer que con él se destruyó la imagen del santo patriarca que hasta entonces se veneraba en el templo: "Hauiendo comprado el retablo para colocar en él vna efigie del Señor San Joseph, fue preciso hacerla y Pedro de Sotto, vecino destta villa, por devoción que tenía al santto se hizo cargo de costtear la efigie del santto, la que ajusttó en sinquentta pesos acabado del todo y esttofadado, y para pagar su costto además de lo que pidió a devotos y con lo que él concurrió, se faltaron settenta y nueve reales de vellón para pagar todo su costto y enttonses acudió a los que dan esta quentta, como que eran maiordomos que costteaban el alttar del santto, para que le auidaran con ellos, los que les dieron y los dan en datta y se abonan²⁶". Aunque no queda recogido en este documento, muy probablemente la ejecución de esta efigie de San José corriera a cargo del escultor y retablista hispalense Manuel García de Santiago, que poco tiempo antes había realizado un espléndido retablo para la imagen de la Inmaculada Concepción que veneraba la corporación, una talla atribuida a Pedro Duque Cornejo (Figura 9). Por desgracia, tanto el retablo como la imagen de la Virgen fueron destruidos en el incendio que padeció la parroquia en la tarde del día 18 de julio de 1936²⁷. De la memoria que la Hermandad Sacramental presentó a la asamblea parroquial celebrada el 11 de enero de 1942 se desprende la magnitud de la tragedia que debió suponer para la hermandad este hecho: "El día 18 de julio de 1936 caía víctima del vil

²⁵ Véase apéndice documental nº 4.

²⁶ A. H. A. A. G., *Libro de cuentas e inventarios (julio de 1758)*, f. 31r.

²⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Junta de cultura histórica y tesoro artístico, 1937, p. 34.

asesinato nuestro querido bienhechor don Agustín Alcalá Henke, que ocupaba el cargo directivo de teniente de hermano mayor, en la misma trágica noche quedaban destruidos por las llamas de los incendios organizados por las hordas al servicio de Moscú, nuestras capillas de Ánimas con su retablo y la del Sagrario –verdadera obra de arte–, con la incomparable Inmaculada de Duque Cornejo, el libro de actas y todo cuanto poseía la Hermandad que se encontraba en la Parroquia de San Sebastián, pues el manifestador y el viril se salvaron por encontrarse en casa del hermano mayor”²⁸. Con la añoranza de recuperar los bienes perdidos, se decidió encargar nueva imagen de la Inmaculada y un nuevo retablo²⁹ que, salvando las distancias, evoca el viejo retablo que había labrado García de Santiago, y así lo pone de manifiesto la referida memoria: “En estos momentos de angustia de la revolución española, nuestro querido párroco, don Manuel Sánchez Santiago (q. e. p. d.) nos traía la noticia de que la Sociedad de Exportadores de Aceitunas Sevillanas, de Sevilla, por haber sido hasta aquel día su presidente el Sr. Alcalá, estaba dispuesta en su honor costear el arreglo de la Capilla del Sagrario, donar un retablo, así como una imagen de la Inmaculada que fuese digna sucesora de la que había sido pasto de las llamas. Enseguida el Sr. Sánchez Santiago en unión del Sr. Olías empezaron las gestiones que quedaron hechas realidad; la Capilla está restaurada, la imagen hecha magistralmente por don Sebastián Santos, está aún sin bendecir y el altar, colocado ya, no ha merecido la aprobación de la Junta Diocesana de Arte y conforme a un informe de ésta se va a arreglar y para cuyo objeto los hermanos señores Olías y Espejo han sido encargados de todo lo concerniente a dicho asunto”³⁰ (Figura 10).

Poco tiempo después de realizarse la imagen de San José, la hermandad acudió de nuevo a Manuel García de Santiago para que labrase un par de imágenes de santas, que curiosamente habrían de realizarse en cera, que en teoría habrían de colocarse en las hornacinas de las calles laterales de este retablo, pues como refiere la escritura del concierto notarial otorgada por el escultor Felipe Fernández del Castillo y los oficiales de la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, las tallas hagiográficas contem-

²⁸ <http://www.amoryamargura.org/historia/fusión-de-la-hermandad-de-penitencia-con-la-sacramental/> (2 de mayo de 2016).

²⁹ Este retablo recuerda a los ejecutados bajo el diseño del artista local Manuel Pineda Calderón, autor de las demás imágenes titulares de la corporación y de las pinturas de la cúpula de la capilla del Sagrario, aunque no hayamos podido documentar su mano en la ejecución de esta obra.

³⁰ <http://www.amoryamargura.org/historia/fusión-de-la-hermandad-de-penitencia-con-la-sacramental/> (2 de mayo de 2016).

poráneas al viejo retablo quedaron en propiedad de la corporación, con objeto de incorporarlos al nuevo retablo que habría de labrar Fernández del Castillo: "...a excepción de los dos santtos que están colocados en el expressado rettablo, que estos se an de poner en el nuevo"³¹. De este modo, el aludido libro de cuentas manifiesta que... "Hacían falta para los dos nichos colatterales de dicho retablo dos efigies, por lo que los que dan esta quentta mandaron hacer dos efigies de cera de bara de altto, vna de Santa Gettrudis y la otra de Santa Ritta, las que ajusttaron con Manuel de Santiago, maestro esculttor que hizo el retablo de la Señora en doscientos settenta reales de vellón sin esttofar porque lo costteó el dicho don Juan Ximénez, presbítero, y de dicha canttidad solo pagó esta hermandad la mitad por santta Gettrudis y la otra mittad la pagó doña María Ana de Morales Manzo, por deuoción a Santa Ritta, y por la dicha mittad se abonan en estta quentta cientto treinta y sinco reales de vellón"³². Sin lugar a dudas, las imágenes que habría de realizar García de Santiago fueron incorporadas al viejo retablo de la Virgen de la Luz de Sevilla, como lo pone de manifiesto el siguiente testimonio recogido en el referido libro de cuentas de la corporación: "Ytten el rettablo colatteral derecho de dicha Iglesia Parroquial dedicado al Señor San Joseph, la efigie de dicho Santto y las dos de Santa Gettrudis y Santa Ritta, lo que costteó todo estta cofradía..."³³. A priori podemos pensar que el retablo debió subsistir hasta 1936, cuando el fuego acabara consumiendo esta obra fechable hacia 1670, pero la monografía titulada *Edificios religiosos y objetos de culto destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, publicada a modo de inventario de los bienes perdidos en 1936, manifiesta que el fuego consumió un retablo dedicado a San José que se encontraba en la nave de la Epístola y no en la del Evangelio, donde originalmente fue instalado el retablo adquirido a Fernández del Castillo: "Seguía un retablo neoclásico dedicado al Patriarca San José; otro del mismo tipo del reseñado en la nave de la frontera que se dedicaba a Santa Teresa..."³⁴. De este testimonio se desprende que el retablo debió retirarse del emplazamiento donde fue colocado en 1758, tal vez por su estado de conservación o quizás por la imperante moda del academicismo neoclásico, tan opuesta al gusto barroco, quedando en

³¹ Véase apéndice documental nº 3.

³² AHAAG, *Libro de cuentas e inventarios (julio de 1758)*, f. 31r-31v.

³³ Ibidem, f. 51r.

³⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, op. cit., p. 35.

paradero desconocido. No obstante, muy posiblemente la imagen de San José efigiada por García de Santiago pudo colocarse en el nuevo retablo neoclásico instalado en la nave de la Epístola, donde hubo de ser consumida por las llamas en 1936. Una última reflexión final merece el hecho de que el retablo adquirido por Fernández del Castillo a la Hermandad de la Luz, había sido tasado inicialmente en 1500 reales de vellón y al tenor de esta cuestión, es lógico preguntarse: ¿cómo es que el artista rebajó su precio de venta en 300 reales? La respuesta es obvia: la dura competencia por conseguir nuevos contratos entre los numerosos artistas instalados en Sevilla, existente en la ciudad tras la marcha de Duque Cornejo a la ciudad de Córdoba en 1748, obligaría a realizar esta maniobra a Fernández del Castillo, que además debió correr con los gastos de transporte e instalación de la obra en la parroquia alcalareña, y así lo manifiesta el artista cuando afirma: "...a de ser de mi cuenta y costto el porttear el referido rettablo desde estta ciudad a la enunsiada villa de Alcalá, a lo que también se me a de apremiar en igual forma porque así me conciertto. Ytten es condición que yo e de passar personalmente a la dicha Villa a poner el referido rettablo sin que por estta diligencia se me haya de pagar cossa alguna, pero la madera, matteriales y gentte que se necesitte para su colocación [...] y lo a de poner el enunziado Juan Moreno..."³⁵. Es evidente que esta posibilidad permitió reducir el importe a satisfacer por la hermandad, que tal vez hubo de disponer de todo su caudal para la consecución de esta obra.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Apéndice documental nº 1.

1757, julio, 19. Sevilla.

Los oficiales de la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, sita en la Iglesia Parroquial de San Esteban de Sevilla, conciertan con el maestro escultor Felipe Fernández del Castillo, vecino de Sevilla en la antigua calle del Puerco, la ejecución de un retablo para la referida imagen titular de dicha corporación, en precio de seis mil reales de vellón y plazo de cuatro meses.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, Legajo 4589, Fol. 675r-676v.

³⁵ Véase apéndice documental nº 3.

Papel. Faltan algunos trozos de soporte.

Anotación al margen superior del folio 675 r: Obligación de hacer retablo / don Phelipe del Castillo / a la / Hermandad de Nuestra Señora de la Luz.

Anotación al margen izquierdo del folio 675r: Esta escriptura está chanzelada por otra otorgada ante mi a trece de octubre de mill[ll] setecientos cinquenta / n[u]eve años, doy fee.

Anotación al margen superior derecho: J. G. I.³⁶

Sépase como yo Don Phelipe del Castillo, maestro excultor y / vecino de esta ciudad de Sevilla en la calle del Puerco³⁷, otorgo /³ en favor de la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, cita en la / Yglesia Parrochial de Señor San [Es]tel[van] de esta expresada ciudad, y / digo que teniendo noticia que la enunciada hermandad tenía de- /⁶ terminado hacer vn retablo nuevo para la referida sagrada / ymagen arreglado con diceño que para ello se formó, que rubricado / del presente escribano público para en mi poder, me avoqué a los cavalleros, hermano /⁹ mayor, alcaldes, oficiales y hermanos de ella, con quienes contraté la constru- / ción de el nominado retablo, que a de ser de tres cuerpos y e de dar fenecido / y puesto en el altar de la advertida sagrada ymagen a satisfazió de los diputa- /¹² dos de la provenida hermandad, el día doce de febrero del año próximo que viene de mill / settecientos cinquenta y ocho, y por medio de seis mill reales de vellón, los vn / mill y quinientos de ellos de el valor del retablo viejo que actualmente sir- /¹⁵ ve a la prefinida sagrada ymagen, y los quatro mill y quinientos / reales restantes en dineros, siendo de mi obligación dar fenecido el primer cu- / erpo para de oy día de la fecha en tres meses, el segundo para de oy /¹⁸ dicho día en cinco meses, y el tercero el precitado día doce de febrero. Todo / lo qual me obligo a practicar en el propuesto término, fenecien- / do [sin falta]r en cosa alguna del citado dinero, a que consiento /²¹ [s]e me pueda ex[e]cutar en fuerza de esta escriptura y el jura- / [m]ento de quien por l[la] preciltada hermandad fuere parte lexividosa, / sin más prueba. Y confieso y declaro haver recibido en quenta /²⁴ de los mencionados quatro mill y quinientos reales de vellón, vn mill y qui- / nientos realmente y con efecto en dineros de contado, de que me / doy por entregado, contento y satisfecho a mi voluntad, y re- /²⁷ nuncio las leyes de la execución, y prueba de la entrega y reciuo / com[o] en ellas se

³⁶ Las siglas J. G. I. deben corresponderse con el nombre del investigador José González Isidoro, quien dio a conocer la existencia de este documento.

³⁷ La antigua calle del Puerco es llamada desde 1845 calle Trajano.

contiene. Otros vn mill y quinientos reales se me / an de satisfacer luego que a el asignado plazo entregue el segundo cu- /³⁰ [erpo] de el enunciado retablo, y los otros vn mill y quinientos restan- / [tes] con el referido retablo viejo, se me an de entregar luego que yo / haya finalizado el nuevo y colocádolo en su lugar como adelante /³³ se explicará. Y estando presentes nos, don Fernando del Pino, / alcalde más antiguo de la advertida hermandad y / don Juan Pérez, presbítero de esta ciudad y fiscal de ella, en /³⁶ nombre de la misma hermandad y en fuerza de la / comisión, que para lo que será convenido se nos dio y concedió / por los señores hermano mayor, alcaldes, oficiales y hermanos que la con- /³⁹ [ponen], por el cavildo que selebrado el día diez y ocho del presente / mes, como consta de certificación dada y firmada por //^{675v} Joseph Manzo, su secretario y su fecha [...] /⁴² nal aquí se yncerta y su tenor es el siguiente. /

Aquí la certificación. / De mi facultad vsando que aceptamos en forma, hauien- /⁴⁵ do oydo y entendido desta escriptura y ottorgamiento, que la aceptamos como en ella se contiene / y en su conformidad, obligamos a la presitada hermandad de Nuestra / Señora de la Luz, a que cumpliéndose puntualmente por el nombrado Phelipe del Casti- /⁴⁸ llo la construsión de el enunciado retablo, con arreglo a el citado diceño y / luego que el suso dicho haya entregado el primer cuerpo, que a de ser de oy en tres / meses, se le pagará principalmente [los] vn mill y quinientos reales correspondientes /⁵¹ a la segunda paga, por hauer[s]le hecho ya la primera de que se dio otorgada carta / de pago. Y los vn mill y quinientos reales restantes de hoy mismo, a los prefeni- / dos quatro mill y quinientos juntamente con el explicado retablo viejo, se le /⁵⁴ han de entregar el citado día doce de febrero de el expresado año próximo que viene / sin demora alguna, precediendo que el nombrado don Phelipe del Castillo [habr]á / fenecido el ya declarado nuevo retablo y colocádolo en el altar de la men- /⁵⁷ cionada sagrada ymagen, a que consentimos se pueda executar a la [rel]ferida / nuestra hermandad en virtud desta escriptura y el juramendo de [ql]uien fuera / parte lexividoso, sin más prueba. Y ambos para para [sic] el cumpli- /⁶⁰ miento y paga de lo prefinido, obligamos yo el dicho don Phelipe del Castillo / mi persona y vienes, e nos los sobre dichos, don Fernando del Pino y [don] Juan Péres, / los vienes y rentas de la prevenida hermandad, vnos y otros haidos y por /⁶³ hauer. Y damos poder a las justicias que de las causas de cada vno de- / van conocer, para ejecusión y apremio de lo que dicho es, como por sentencia / pasada en cosa juzgada, renunciemos las leyes y derechos a favor de cada vna y /⁶⁶ la que prohibe la general

renunciación. Fecha la carta en Seuilla, de otorgamiento / los nombrados don Phelipe del Castillo y don Fernando del Pino a dies y nueve de jullio / de mill setecientos cinquenta y siete años. Y los otorgantes que yo el escribano público doy fe[e] conos- /⁶⁹ co. Lo firmaron como testigos don Juan García de Cosgaya, don Manuel Cavall[ero], vecinos / desta ciudad, y Fernando García de Cosgaya escribano público. /

Phelipe del Castilo (*rúbrica*)

Fernando Joseph de el Pino (*rúbrica*)

Joseph Fernández de Cosgaya, escribano público (*rúbrica*)

Fernando García de Cosgaya, escribano público (*rúbrica*)

Y de otorgamiento del referido Juan Perez en veinte y dos del /⁷² expresado mes y año y el otorgante yo el dicho escribano [público] doy fee co- / nosco lo firmo siendo testigos los arriva enunciados. /

Don Juan Pérez (*rúbrica*)

Joseph Fernández de Cosgaya (*rúbrica*)

Juan Fernández de Cosgaya (*rúbrica*) //^{676r}

Don Joseph Manso, vezino de esta ciudad de Sevilla como secretario que soy /⁷⁵ de la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, cita en la Yglesia Parroquial de el Señor San Estévan / de ella. / Certifico. Que en la noche de el día diez y ocho de julio corriente de este presente año, /⁷⁸ haviendo sido combocados los señores hermanos mayores, alcaldes y demás oficiales / con todos los hermanos de dicha hermandad, por llamamiento que se hizo por / cédulas antediem para [...] de necesitarse hazer un retablo que ha de servir /⁸¹ para el altar de dicha ymajen, el qual t[en]ía contr[ata]do don Fernando del Pino, / alcalde más antiguo de dicha hermandad con don Phelipe del Castillo, maestro es- / cultor vezino de esta ciudad, quien se obligava a hazerlo en seis mil reales, /⁸⁴ los vn mil y quinientos en el valor del retablo viejo que actualmente sirve / a dicha sagrada ymajen, y los quatro mil y quinientos reales restantes en / dinero, cuio nuevo retablo ha de ser de tres cuerpos, que el primero ha /⁸⁷ de dar fenezido el día doze de octubre de este año, y el segundo a doze de octubre / de él y el tercero a doze de febrero del próximo que biene, de forma que cumplidos / los expresados plazos ha de estar enteramente fenezido y colocado a satisfazón de /⁹⁰ los diputados de dicha hermandad, y para que por parte de esta haiga sujetos que / [p]uedan en su nombre otorgar los instrumentos correspondientes, oblligándola a la satisfazón / de los referidos quatro mil y quinientos reales que en dinero se han de sa/⁹³ tisfazer a el citado don Phelipe del Castillo, y entregarle el retablo viejo to- /

[...] acuerdo y conformidad dieron poder amplio, comisión y facultad / bastante a los señores don Fernando del Pino, alcalde antiguo, don Juan Pérez /⁹⁶ presvitero y fiscal de dicha hermandad, para que en orden de los referido, se otorguen las / escrituras concernientes, las que contengan todas las cláusulas y forma / de pagos que combengan, que para ello lo incidente y dependiente le dieron /⁹⁹ a los susodichos poder en forma, como todo lo expresado consta de el referido acuer- / do, queda en el libro que dicha hermandad tiene y para en mi poder, como tal secretario que / soy de ella, a que me remito y para que conste doy la presente en Sevilla, a diez y /¹⁰² nueve de julio de mil setecientos cinquenta y siete años.

Joseph Manso, secretario (*rúbrica*)

Apéndice documental nº 2.

1759, octubre, 13. Sevilla.

El maestro escultor Felipe Fernández del Castillo, vecino de Sevilla en la antigua calle del Puerco, otorga carta de pago y finiquito a los oficiales de la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz, sita en la Iglesia Parroquial de San Esteban de Sevilla, por valor de siete mil reales de vellón, por la obra de un retablo que el artista ejecutó para la referida imagen titular de la corporación, los seis mil acordados al inicio de la obra y los mil restantes en razón de ciertas modificaciones incorporadas a la obra en el transcurso de la ejecución.

AHPS, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, Legajo 4592, Fol. 826r-826v.

Papel. Buen estado de conservación.

Anotación al margen superior izquierdo del folio 826 r: Carta de pago y chanzelación / Phelipe del Castillo / a la Hermandad / de Nuestra Señora de la Luz. / En sello terce- / ro di traslado, / día de la fecha (signo).

Anotación al margen superior derecho: J. G. I.³⁸

Sébase como yo don Phelipe del Castillo, maestro escultor y vezi- no desta ciudad / de Sevilla, calle de el Puerco³⁹, collazón de Señor San Miguel, otorgo en /³ favor de la Hermandad de Nuestra Señora de la Luz,

³⁸ Las siglas J. G. I. deben corresponderse con el nombre del investigador José González Isidoro, quien dio a conocer la existencia de este documento.

³⁹ La antigua calle del Puerco es llamada desde 1845 calle Trajano.

zita en la Yglesia / Parroquial de Señor San Estevan desta ciudad y de don Fernando Joseph de el / Pino, vezino de ella, como hermano diputado de la misma hermandad, y /⁶ digo que con la referida hermandad y sus diputados, contraté hacer / vn retablo para la referida sagrada ymagen, con arreglo a un dinero que se me entregó, / en precio de seis mil reales de vellón que se me auían de satisfacer, los vn mil y quinientos en /⁹ el valor del retablo viejo que tenía y los quatro mil y quinientos en dineros de conta- / do, por cuya quenta, la mencionada diputación me entregó vn mil y quinien- / tos reales, obligando a la hermandad a satisfacerme los tres mil restantes /¹² a ciertos plazos, como se contiene difusamente en la e[script]ura / que en razón de ello pasó ante el presente escribano público, a diez y n[ue]lve / y veinte y dos de julio del año de mil setecientos cinquenta y /¹⁵ siete. Y haviendo fenecido el enunciado retablo con algunas más / circunstancias que se le aumentaron, se determinó por la preno- / tada hermandad, se me diese mil reales más de el explicado ajus- /¹⁸ te, por razón de lo aumentado y por via de gratificación, por / aver salido a gusto de sus yndividuos, en cuya atención el / referido don Fernando Joseph del Pino me a hecho el entrego del /²¹ mencionado retablo viejo, que como queda enunciado se es- / timó en mil y quinientos reales y aora en contado quatro mil / reales de vellón, que juntos con los vn mil y quinientos que receví /²⁴ también en dineros [a]ll tiempo del contrato, componen con el valor del nominado retablo viejo, siete mil reales de vellón, de los qua- / les otorgo carta de pago a la mencionada hermandad, / chanzelo, anulo y doy por de ningún efecto y valor //^{826v} la precitada escriptura, para [que] no [valga] ni ten- / ga fee en juicio ni fue[r]la de él, y consiento que / en su rexistro original y demás partes que convenga /³⁰ se anote la razón de esta chanzelación y para que / siempre conste, por quanto confieso aver recebido / en la esplicada forma, el referido retablo en su /³³ especie y los mencionados cinco mil y quinientos / reales de velón en dineros de contado, de que me doy / por entregado contento y satisfecho a mi voluntad /³⁶ y renuncio las leyes de la pecunia, y prueba de / la entrega y recibo como en ellas se contiene. / Fecha la carta en Sevilla a trece de octubre de mil /³⁹ setecientos cinquenta y nueve años. Y el otorgan- / te que yo el escrivano público doy fee conosco, lo firmo. / Siendo testigos don Bernardo Justiniano, don Agustín Coture y don Francisco Piñero, vezinos de esta ciudad.

Joseph Fernández de Cosgaya, escribano público (*rúbrica*)

Phelipe del Castillo (*rúbrica*)

Apéndice documental nº 3.

1758, mayo, 18. Sevilla.

El maestro escultor Felipe Fernández del Castillo, vecino de Sevilla, vende a Juan Moreno, vecino de la Villa de Alcalá de Guadaira, un retablo viejo que sirve a la imagen de Nuestra Señora de la Luz sita en la Iglesia Parroquial de San Esteban de Sevilla, para colocarlo en la Iglesia de San Sebastián de la referida localidad, por valor de mil doscientos reales de vellón, que habrá de satisfacer al artista una vez que el dicho retablo esté colocado en el referido emplazamiento.

AHPS, Fondo Celomar, Legajo 23 836, P-43 (extraído del legajo 6458, Oficio 10), Fol. 197r-198v.

Papel. Faltan algunos trozos de soporte. Tinta diluida en algunas zonas.

Anotación al margen superior izquierdo del folio 826 r: Obligación de retablo / Phelipe del Castillo / a / Juan Moreno. / Esta escriptura / está chancela- / da por otra que / los conttenidos / ottorgaron an- / tte mi en 15 / de noviembre de 1758 / años rúbrica.

Anotación al margen superior derecho: F. C.⁴⁰

Sépassse como yo Phelipe del Castillo, maestro esculttor, vecino / destta ciudad de Sevilla, collación [de San]- Miguel en la calle de el ^{/3} Puerco, ottorgo en favor de Juan Moreno, resid[en]tte en ella y vezino / de la Villa de A[l]calá de Guadaira, y digo que la Congregación y / Hermandad de Nuesra Señora de la Luz, citta en la Yglesia Pa- ^{/6} rrochial de Señor San Estevan destta dicha ciudad, me tiene mandado / hazer vn retablo para colocar la referida santtísima ymagen, / y en su ajuztte se me dio el en que oy esttá, para que yo dispusiese ^{/9} de él a excepción de los dos santtos que están colocados en él / expressado rettablo, que estos se an de poner en el nuevo, con / cuya notticia el enunciado Juan Moreno acudió a mi pi- ^{/12} diendome le vendiesse el dicho rettablo viejo, para colocarlo / en la Yglesia de Señor San Sevastián de la mencionada Villa, / y con effectto de condescendido con su pettición y poniéndolo ^{/15} en execuzión por esta cartta en forma basttante, y en el mejor / modo que pueda y más firmeza, ottorgo que vendo al referido / Juan Moreno el expressado rettablo viejo

⁴⁰ Las siglas F. C. deben corresponderse con el nombre del investigador Francisco de Paula Cuéllar Contreras, quien dio a conocer diversos documentos marcados con estas siglas y ahora "mal catalogados" en el Fondo CELOMAR (Celestino López Martínez).

que oy está sirvien- /¹⁸ do a dicha santíssima ymagen de Nuestra Señora de la Luz, a excep- / zión de los santos que tiene, por quanto quedan reserbados / para su Hermandad y Congregación, en precio de vn mill y doscientos /²¹ reales de vellón, los settecientos dellos que a de ser obligado de pagarme / el nominado Juan Moreno en el propio día que llegue dicho rettablo / a dicha Villa de Alcalá, sin aguardar otro plazo, y los quinientos /²⁴ reales resttantes que me da, y paga y rezivo ahora al pressente, / realmente y con efectto, ante el es escribano público y testtigos de yuso es- / criptos, en monedas de platta y oro, de cuyo enttrego y rezivo. /²⁷ Yo Joachin Joseph Rodríguez de Quesada, escribano público de el rey / nuestro Señor, público de el numero de esta ciudad de Sevilla, doy / fee por que se hisso y passó en mi presencia y de los dichos testi- /³⁰ gos. Y los referidos quinienttos reales passaron de manos del / nominado Juan Moreno a las del enunciado Phelipe del / Castillo, de que yo el susso dicho me doy por contentto y entregado /³³ a mi voluntad, de que ottorgo cartta de pago en forma, cuyo / rettablo le vendo con las condisiones siguientes. /^{197v} Primeramente es condizión que el referido retablo e de entregar en esta cartta /³⁶ al dicho Juan Moreno y a su disposición, el día treintta del [mes] / próximo benidero de este año, quien de su cuenta, costto y gasto, lo / a de mandar porttear a la referida Villa de Alcalá, y si no /³⁹ pudiere hacer entrega del mencionado rettablo para el citta- / do día treintta, se me concedan ocho días más de plazo y demo- / ra, para que lo acabe de entregar en tal conformidad, que si en ellos /⁴² no lo tubiere acabado de entregar, además de que se me a de poder / apremiar por todo rigor de derecho a que haga dicho entrego. A de ser / de mi cuenta y costto el porttear el referido rettablo desde esta /⁴⁵ ciudad a la enunsiada Villa de Alcalá, a lo que también se me a / de apremiar en igual forma porque así me concierto. / Ytten es condición que yo e de passar personalmente a la dicha /⁴⁸ villa a poner el referido rettablo, sin que por esta diligencia se me haya / de pagar cossa alguna, pero la madera, matteriales y gente / que se necesitte para su colocación, lo a de dar todo y lo a de poner /⁵¹ el enunziado Juan Moreno, sin que yo tenga en ello interbenzión / alguna pero, si el sittio donde se hubiere de colocar no fuere / compettente y por esta razón se necessitare añadir o quittar /⁵⁴ del dicho rettablo, el costto que esto tubiere lo a de pagar y / satisfacer el enunziado Juan Moreno, porque assí esttamos / conbenidos. /⁵⁷ En cuya forma hago entrega, ventta de el mencionado rettablo / y me obligo de hacer su enttrego en la conformidad ex- / pressada, y más pedir otro precio ni compensación

alguna /⁶⁰ y el no [...] que haya algunas personas que me / den alguno más
 intterezes. Y a la firmessa, paga y cum- / plimiento de lo que expressado
 queda obligo mi per- /⁶³ sona y bienes, avidos y por aver. Y yo el dicho
 Juan More- / no que soy pressente y esta escriptura e visto, oido y //^{198r}
 [...] otorgo [...] y rezivo /⁶⁶ [...] en la Yglesia / de San Sebastián de la dicha
 Villa de Alcalá de Guadaira, [...] / [...] mill y doscientos reales de vellón
 [...] /⁶⁹ que e pagado en contado y los settecientos restan[tes], [...] / a
 pagar a mis propios bienes y caudal al nomin[ado Phelipe] / del Castillo,
 o a quien su poder o casussa hubiere, en esta /⁷² ciudad o en dicha Villa
 de Alcalá de Guadaira, [...] / en qualesquier parte donde me los pida, en
 el propio día que entregue / el mencionado rettablo a la expressada villa
 sin algún otro plazo, /⁷⁵ por cuya cantidad y las costtas que en su cobro
 [...] / se me pueda executtar con esta escriptura y el pedimiento jurado de
 el / dicho Phelipe de el Castillo, o a quien su poder o caussa huviere /⁷⁸
 sin otra prueba, y también me obligo a que por lo que a mi parte / toca,
 guardar y cumplir todas las condiziones y [...] an- / teriormente expres-
 sadas, y que quedan a mi entrego, sin falttar /⁸¹ a cossa alguna, y si para
 el cumplimeinto y obediencia desta escriptura / se necessitare despachar
 excultor, consiento se nombre vna / persona desde esta ciudad a quales-
 quier parttes donde yo esté y /⁸⁴ bienes tenga, a la qual me obligo a pagar
 doce reales de vellón de / salario en cada día, de quanttos se ocupare en
 las idas, / estadas y benidas todas las veces que se ofresca, y por lo /⁸⁷ que
 importtaren los salarios y las costtas, concientto se me / executte como por
 el principal juramentto con él, con solo el / dicho pedimento jurado, el de
 las personas que fuere a las /⁹⁰ diligencias y a la firmessa paga y cumpli-
 miento de / todo lo que por esta escriptura queda a mi cargo, obligo / mi
 persona y bienes avidos y por aver, y damos /⁹³ poder ambos ottorgantes
 a las justicias y / jueces de su magestad y qualesquier partes / que sean,
 ante quien esta castta paresciere, /⁹⁶ y en especial a la de esta ciudad de
 Sevilla, / a cuyo fuero y jurisición real yo el dicho Juan / Moreno me obli-
 go y someto, y renuncio el /⁹⁹ mio propio, domicilio y vesindad que tenga
 //^{198v} y tubiere, ganare y adquiriere, y la ley si combenerit / de jurisdittione
 omniun judicum y las demás /¹⁰² pragmáticas de las sumiziones y salarios
 como en ellas / se conttien, para que por todo remedio, rigor de derecho,
 vía / executiva y como por sentencia pasada en cosa juzgada, me /¹⁰⁵
 complelan y apremien al cumplimiento y paga de lo que dicho es, / como
 a mi el nunziado Phelipe de el Castillo, sobre / que ambos ottorgantes
 renunciuamos las leyes y derechos /¹⁰⁸ de nuestro favor y la que prohibe

la general renun- / ciación. Fecha la carta en Seuilla, en dies y ocho días / de el mes de mayo de mil settecientos cincuenta /¹¹¹ y ocho años. Y los ottorgantes lo firmaron en / sus nombres en el rexistro, y yo el pressen- / tte escribano público doy fee que conosco al /¹¹⁴ referido Phelipe de el Castillo, quien dijo y ottor- / gó se contentta con el consentimientto de el nomina- / do Juan Moreno y lo reziuió, y de su cuenta y /¹¹⁷ riesgo, y no quedó a mi cargo. Testtigos don / Basso Ybáñez, don Lorenzo Rodríguez y don Clementte / Etarcio biejo, vecinos desta ciudad.

Juan Moreno (*rúbrica*).

Phelipe del Castillo (*rúbrica*).

Joachín Joseph Rodríguez de Quessada, escribano público de Sevilla (*rúbrica*).

Apéndice documental nº 4.

1758, noviembre, 15. Sevilla.

El maestro escultor Felipe Fernández del Castillo, vecino de Sevilla, otorga carta de pago y finiquito a Juan Moreno, vecino de la Villa de Alcalá de Guadaira, por valor de mil doscientos reales de vellón, por la venta de un retablo viejo para colocarlo en la Iglesia de San Sebastián de la referida localidad.

AHPS, Fondo Celomar, Legajo 23836, P-45 (extraído del legajo 6458, Oficio 10), Fol. 513r-513v.

Papel. Buen estado de conservación.

Anotación al margen superior izquierdo del folio 826 r: Chanzelación / Phelipe del Cas- / tillo / y / Juan Moreno.

*Anotación al margen superior derecho: F. C.*⁴¹

Sébase como nos Phelipe del Castillo, maesttro esculttor / vecino de la ciudad de Sevilla, parrochia de San Miguel y /³ Juan Moreno, ressidente en ella y vezino de la Villa de / Alcalá de Guadaira, ottorgamos a favor el vno de el / otro y decimos que ante el pressente escribano público, /⁶ en diez y ocho de mayo pasado de este año, otor- / gamos escripttura por la que yo el dicho Phelipe del / Castillo, vendí al nominado Juan Moreno vn re- /⁹ ttablo viejo para colocarlo en la Yglesia de Señor San Sevastián / de

⁴¹ Las siglas F. C. deben corresponderse con el nombre del investigador Francisco de Paula Cuéllar Contreras, quien dio a conocer diversos documentos marcados con estas siglas y ahora "mal catalogados" en el Fondo CELOMAR (Celestino López Martínez).

la enunziada villa, en precio de vn mill y doscien- / ttos reales de vellón, los quinientos de ellos que me entregó /¹² de promptto y los settecientos resttantes que se obligó / de pagarme el propio día que le entregasse el / referido retablo. Y attentto a que ya está puesto el /¹⁵ dicho retablo y que me a entregado el enunziado / Juan Moreno los expressados seittcientos reales / de vellón en dineros de contado, de que me doi por /¹⁸ contentto y entregado a mi voluntttad, / sobre que renuncio la excepción y leyes de la / nonnumerata pecunia, prueba de el enttrego y reziuo /²¹ como en ellas se contiene. Y esto supuestto am- / bos otorgantes, chance- lamos, anulamos y //^{513v} damos por de ningún efecto la citada escripttura /²⁴ de obligación, para que no valga ni haga fee en / juicio ni fuera de él como cossa fenescida, pagada / y cumplida, y concenttimos que la razón de esta cancelación se notte en su rexisttro para que /²⁷ siempre constte. Fecha la carta en Sevilla, en / quinze días de el mes de noviembre de mill / settecientos cinquenta y ocho años. Y los otorgantes /³⁰ a quienes yo el presente escriuano público doi fee conozco, / lo firmaron en este rexisttro. Testtigos don Lorenzo Rodríguez, / don Joseph Bermúdez y don Juan Martínez, vecinos desta ciudad.

Phelipe del Castillo (*rúbrica*).

Juan Moreno (*rúbrica*).

Joachín Joseph Rodríguez de Quesada, escribano público (*rúbrica*).



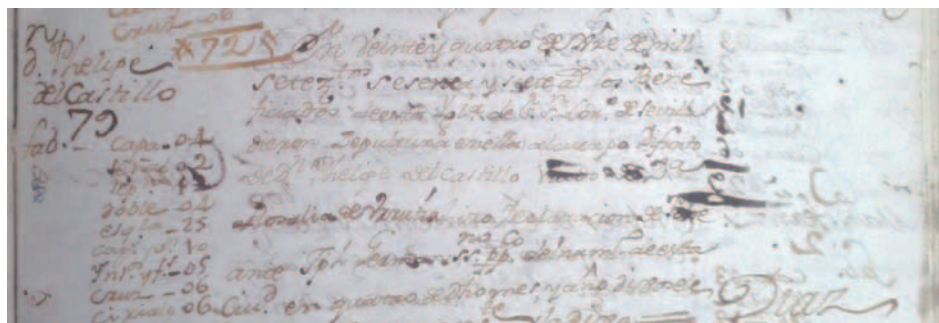
1. Estado actual del retablo de Nuestra Señora de la Luz, situado en la cabecera de la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de San Esteban de Sevilla.



2 y 3. La imagen de San Miguel Arcángel ha sido catalogada como imagen rococó del segundo tercio del siglo XVIII. Muy probablemente perteneciera al retablo elaborado por Felipe Fernández del Castillo entre 1757 y 1759. Los querubines que aparecen en el retablo muy probablemente pudieran ser contemporáneos a la imagen del arcángel.



4 y 5. Aunque en origen en las calles laterales del primitivo retablo de esta titular letífica se veneraban dos imágenes de santos, que posteriormente pasarían al retablo labrado por Fernández del Castillo entre 1757 y 1759, no podemos afirmar que las imágenes de San Esteban y San Lorenzo que en la actualidad ocupan las hornacinas de las calles laterales, pudieran pertenecer a aquel retablo fechado hacia 1670.



6. Registro de defunción de Felipe Fernández del Castillo, fechado a 24 de diciembre de 1767 y conservado en el archivo de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla.

Felipe del Castillo

7. Detalle de la firma del artista ballada en un documento del año 1758.



9. Antiguo retablo de la capilla sacramental de la iglesia parroquial de San Sebastián de Alcalá de Guadaíra, realizado por el escultor y tallista sevillano Manuel García de Santiago y presidido por la Inmaculada Concepción atribuida a Pedro Duque Cornejo, lamentablemente desaparecido en el incendio que padeció el templo el 17 de julio de 1936.



10. Nuevo retablo instalado tras la reconstrucción de la capilla sacramental de la iglesia parroquial de San Sebastián de Alcalá de Guadaíra, presidido por la Inmaculada Concepción tallada por Sebastián Santos hacia 1942.

MOBILIARIO Y REJERÍA EN LA HERMANDAD SACRAMENTAL DE LA IGLESIA COLEGIAL DEL SALVADOR DE SEVILLA

José Roda Peña

En nuestra monografía sobre las hermandades sacramentales de Sevilla, dimos a conocer que tras el estreno de la nueva iglesia colegial del Salvador el 27 de febrero de 1712, el colegio de canónigos concedió en 1726 a las cofradías del Santísimo Sacramento y de las Ánimas Benditas del Purgatorio un terreno localizado en el patio de los naranjos –antiguo *sahn* o patio de las abluciones de la mezquita de Ibn Adabbás–, adosado al muro del lado del evangelio del flamante templo barroco, para construir en él capilla del sagrario, sacristía de ánimas, bóvedas funerarias y diversas dependencias auxiliares. Fueron estas últimas las primeras en erigirse, entre 1726 y 1745, y conforman actualmente la casa de hermandad de la Archicofradía Sacramental de Pasión, a raíz de haberse fusionado en 1918 la corporación penitencial de Nuestro Padre Jesús de la Pasión con la Sacramental del Salvador. En cuanto a la edificación de la capilla sacramental, esta se acometió entre 1750 y 1756, estando la obra de cantería bajo la dirección de Vicente de Bengoechea, a la sazón maestro mayor de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, al tiempo que participaron en las labores de su revestimiento y ornato con yeserías, retablos, esculturas y pinturas, artistas de la categoría del entallador y escultor Cayetano de Acosta o del pintor Andrés Nicolás de Rubira¹.

Naturalmente, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, tanto la capilla del sagrario cuanto las referidas dependencias anexas, que sirvieron fundamentalmente para acoger la sala capitular y varios aposentos para el depósito de enseres, hubieron de dotarse de un imprescindible ajuar de muebles domésticos y litúrgicos que permitieran el desarrollo tanto de las celebraciones religiosas, como de las tareas administrativas y de gobierno propias de la Hermandad Sacramental del Salvador. La madera –barnizada, teñida, pintada, plateada o dorada– es el material predominante en este género de obras, aunque los metales también se harán presentes en adornos, clavos, tirado-

¹ RODA PEÑA, José: *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*. Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad y Guadalquivir Ediciones, 1996, p. 180.

res, cerraduras y bocallaves, e incluso el hierro también se empleó en exclusiva en el arca de caudales. El pino, la caoba, el cedro, el borne, el granadillo y el palo santo, se encuentran entre los soportes lignarios mencionados expresamente en la documentación que hemos consultado. Hablando de tipologías, el muestrario no puede ser más diverso, encontrándonos, entre otros, y desde el siglo XVII en adelante, con muebles de guardar (arcas, cajas, cajones, taquillas, roperos, cómodas), de asiento (bancos, sillones, sillas de manos), de exposición (escaparates, urnas), de clasificación (archivo, estantes), de soporte (peanas, atriles, pedestales), de iluminación (blandones, segundillos, candeleros, hacheros, tenebrarios) y de mesa (mesas y bufetes).

Además, no podemos olvidarnos de que el portaje, aunque no sea un mueble en sentido estricto, es tratado como un elemento más del mobiliario, en consonancia con la prestancia, representatividad y estilo de los espacios arquitectónicos que ahora ocupan nuestra atención, y lo mismo podría decirse del conjunto de ventanas y rejas que allí se encuentran. Para transitar virtualmente por las dependencias de la hermandad, prácticamente inalteradas en su planta y distribución con el paso del tiempo, y así fijarnos en estos elementos de carpintería y rejería que siguen permaneciendo en sus lugares de origen, acudimos a la descripción que nos suministra un inventario redactado el 2 de mayo de 1876, donde se nos dice que “para la entrada en las salas y Capilla por el patio que llaman de los naranjos, se sube por cinco gradas de piedra hasta la puerta que da entrada, que tiene tres varas de alto y dos y media de ancho, de caoba y con clavos grandes de metal; dicha puerta da entrada a la antesala en la que hay un cuartito debajo de la escalera, tiene puerta de caoba claveteada de metal y una ventana con reja, con puerta de caoba claveteada también de metal; esta sala tiene puerta para entrar en la Capilla. A la entrada sobre la derecha hay una puerta también de caoba claveteada de metal² que da entrada a la sala que sirve de depósito³; en ella hay un cuarto [ahora inexistente] con puertas de madera talladas y dos huecos en la pared para luz. Esta sala tiene dos ventanas con rejas a el patio, con puertas de cristales y caoba claveteadas. Esta sala tiene ocho varas cuadradas, así como la antesala. En esta hay una puerta de caoba también claveteada que da paso a una escalera, que tiene baranda de hierro pintada de verde y cuatro perillas de

² Aparece fechada en 1744 junto al penacho de hojarasca con inserción de una venera que se embute en el centro del dintel, decorado en sus extremos con sendas volutas afrontadas.

³ Se correspondería con la actual sala de exposiciones de la Hermandad Sacramental de Pasión, inaugurada como tal, tras una serie de obras de acondicionamiento, el 7 de marzo de 1970.

metal doradas. Sigue una antesala con balcón a el patio que tiene reja de hierro pintada de verde con perillas de metal, puertas de cristales, puertas de caoba claveteadas de metal, además dos postigos de lo mismo... Sigue la Sala Capitular donde se celebran los Cabildos⁴, que es de bóveda con un escudo del Santísimo en ella, tiene dos balcones con rejas pintadas de verde y perillas de metal, tiene puertas de cristales, y de madera de caoba claveteadas de metal, también postigos. Esta sala tiene bancos de material con tapas de madera [ya desaparecidos]. Hay dos cuartitos, uno a la derecha y otro a la izquierda⁵, que sirven para el archivo y alhajas cuya descripción se hará⁶. Otra ventana con reja, en el exterior de la capilla sacramental, daba luz al trono en el que se alojaba la imagen de vestir de la Inmaculada Virgen del Voto, en el retablo ensamblado por Cayetano de Acosta para el testero del sagrario –calcinado en el incendio de la capilla de 1905–, provocando un efecto de transparente barroco que se ha recuperado hace pocos años –pues el vano permaneció cegado durante décadas–, iluminando ahora en contraluz a la efigie del Nazareno de Pasión.

Un lugar excepcional lo ocupan, por la notable calidad de su diseño y manufactura, las dos puertas situadas en los muros laterales de la capilla sacramental, sirviendo para comunicar este recinto sagrado con la antesala baja y con la antigua sacristía de ánimas. Dichas puertas, encajadas en las portadillas de jaspes de robusta molduración mixtilínea que labró Vicente de Bengoechea con esculturas marmóreas de Cayetano de Acosta, se componen cada una de ellas de dos hojas con cuarterones de caoba, cuya talla se llevó a efecto en 1753⁷. Gracias a dos recibos concernientes a diversas

⁴ Sigue conservando en nuestros días la misma función. A ella se ingresa a través de una puerta de formato similar al anotado para la de la planta baja, lo que nos induce a pensar que las dos fuesen ejecutadas por el mismo maestro carpintero anónimo en 1744, cronología avalada por la efemérides del estreno de la sala capitular el 1 de enero de 1745. En este caso, el copete ornamental de hojarasca que se exhibe al centro del dintel queda decorado en su extremo inferior por un triple racimo de uvas y se flanquea por la leyenda: “ALABADO SEA EL/ SANTÍSIMO SACRAMENTO”.

⁵ Estos dos últimos “cuartitos” o tacas horadan en efecto los paramentos laterales de esta sala capitular, y sus puertas completan el rico muestrario de carpintería que venimos reseñando en estas dependencias. La de la derecha (2,35 x 0,80 m) se compone de un vano adintelado baqueteado por una moldura de caprichosas formas mixtilíneas; la zona central del dintel se adorna con movidos filetes que se alzan cobijando elementos vegetales. La puerta de la izquierda (2,31 x 0,87 m) muestra un diseño similar al anterior, recordando el golpe de hojarasca con que se remata al que señalábamos en el acceso a la sala baja de exposiciones.

⁶ Archivo de la Hermandad Sacramental de Pasión de Sevilla (AHSPS). Sección Sacramental. Leg. 1. *Libro de Inventarios 1848-1907*, f. 42r-v.

⁷ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. *Borrador donde se apuntan los gastos de la Capilla de San Salvador en 15 de julio de 1749*, s.f. En sendas partidas fechadas el 23 de julio de 1753, se señalan: “de clavos de metal para las dos puertas de la Capilla, 522 reales” y “de las Tablas, Quartones y Pieza de caoba que se crujieron para las puertas, 850 reales”.

cantidades de madera que fueron compradas en los almacenes de Pedro Rodríguez, hemos logrado identificar a tan brillante maestro carpintero, llamado Luis López⁸. A nuestro juicio, el principal acierto de su elegante traza lo constituye la molduración geométrica, de claro recuerdo mudéjar, de sus peñazos y cuarterones, que se resuelve a base de cuadrados, cruces de brazos romboidales, hexágonos irregulares y otra figuras poligonales, que contienen en su interior una preciosista ornamentación de flores y llameantes filamentos que brotan de conchas, a manera de sutiles rocallas. No le va a la zaga el suntuoso estofado con que se revisten los tableros, labor emprendida por el pintor Andrés Nicolás de Rubira, quien percibió a este efecto una suma de 2200 reales⁹.

De las dos rejas con que cuenta la capilla, una más al exterior en forma de baranda que limita con la nave del evangelio del templo colegial, y la otra de medio punto que le sirve propiamente de ingreso, nos ocuparemos en el epígrafe final de este trabajo de investigación.

1. MOBILIARIO

Antes de pasar a catalogar las piezas de mobiliario más representativas que aún se conservan en poder de la Archicofradía Sacramental de Pasión, como legado recibido de la corporación eucarística establecida desde 1543 en la colegial del Salvador, traeré a colación algunos otros muebles y objetos litúrgicos de carpintería de los que solo nos resta su memoria documental. Es el caso de los seis “tenebrarios” de madera, de siete luces cada uno, que se utilizaban “en los días que está descubierta el Santísimo Sacramento en su Capilla y en la dicha Yglesia de San Salvador”; estos candeleros fueron donados a la hermandad por su alcalde Diego Díaz¹⁰,

⁸ Ibidem. Recibos firmados el 8 de junio de 1751 y el 28 de marzo de 1752. En este último se advierte que “los señores Berjel y la Barrera, vecinos de Sevilla, deven a D. Pedro Rodríguez la madera siguiente entregada a Luis López, maestro de carpintero”.

⁹ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. Recibo firmado por Andrés Nicolás de Rubira el 3 de junio de 1760. Sobre Andrés de Rubira, autor también de las pinturas murales y de los lienzos que exornaban esta capilla sacramental del Salvador antes del incendio de 1905 que acabó por destruirlos, véase VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2002, pp. 332-334; del mismo autor, *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003, pp. 548-550. QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio: *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Simois Gestión de Arte SL, 2006, pp. 183-185.

¹⁰ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 2. *Libro 1º de Acuerdos 1630-1644*. Diego Díaz, confitero de profesión, fue elegido alcalde en el cabildo de elecciones de 1 de enero de 1634 (f. 15r), repitiendo en el cargo los dos años siguientes (ff. 19r y 29r), aunque este último mandato no lo pudo culminar por su fallecimiento.

quien había sufragado el valor de la madera y hechura, mientras que la corporación corrió con el gasto de su pintura y dorado, que se elevó a los 200 reales. El caso es que en 1636, la Sacramental tuvo que pleitear con los herederos de su antiguo oficial para que se le devolvieran estos y otros bienes que aquel había retenido en su domicilio, alegando haberlos costado personalmente, lo cual era cierto solo en parte, según acabamos de ver¹¹.

También localizamos en su momento un interesante testimonio, rubricado el 19 de julio de 1725 por el mayordomo de la hermandad Pedro de Rivero y el notario Francisco Cotallo, en el que ambos certifican que la barandilla del comulgatorio de la iglesia colegial era “de madera de caoba con un rótulo que dize: hizo grasia desta varandilla el Cavildo de la Santa Yglesia Metropolitana desta Ciudad a la Archicofradía del Santísimo Sacramento desta Yglesia Collexial a pedimento de Don Francisco Félix de la Barrera su Mayordomo año de mill setecientos y diez y siete”, dando así cuenta de este singular regalo que recibió la cofradía eucarística del Salvador por mano del cabildo de la catedral hispalense¹².

Por su parte, las actas capitulares de la hermandad nos informan del acuerdo para confeccionar una pareja de atriles en abril de 1724¹³, mientras que las cuentas de mayordomía de 1826 revelan que el carpintero Francisco de Paula Cansino cobró el 4 de enero una suma de 130 reales por la compostura de cuatro candeleros, dos atriles y dos cruces de madera, amén de por tornear sus cubillos y perillas de metal, abonándose ese mismo día al dorador Leonardo David 500 reales por el plateado y dorado de dichos enseres¹⁴.

Pero resulta evidente que los inventarios de bienes son, en definitiva, los que suministran una relación más completa de estas obras, dando cuenta de su variada realidad material y complejidad funcional y simbólica. Del inventario presentado el 15 de enero de 1631 apenas podemos entresacar la existencia de “una caja con sera menuda”¹⁵. En el que le sigue, fechado

¹¹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Hermandades. Leg. 64 (antigua signatura). *Autos de Miguel Ximénez, Mayordomo de la Sacramental del Salvador, contra la suegra, herederos y albaceas de Diego Díaz, alcalde ya difunto de la Hermandad. Año 1636*, f. 26r.

¹² AGAS. Hermandades. Leg. 19 (antigua signatura). *Autos sobre la utilización del título de Archicofradía por parte de la Hermandad Sacramental del Salvador. Año 1733*, f. 49v.

¹³ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 5. *Libro 4º de Acuerdos 1712-1740*, cabildo ordinario de 30 de abril de 1724, f. 100r.

¹⁴ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 54. *Mayordomía 1821-1835*. Cuentas de 1826.

¹⁵ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 2. *Libro 1º de Acuerdos 1630-1644*, f. 384v.

el 14 de enero de 1653, se hace referencia a “dos peanas de madera dorada que servían de peanas al Santísimo Sacramento”¹⁶. El inventario del 1 de enero de 1697 proporciona una mayor cantidad de elementos de esta naturaleza: “seis cajones de pino para guardar las alajas”, “un bufete grande de palo santo todo labrado con sus gabetas y sus llaves que es la que sirve quando se hazen los Cabidos”, “un Sagrario de madera sobredorado para el Jueves Santo”, “un túmulo con sus dos cuerpos y una urna y tarimilla que la mitad es desta Cofradía y la otra de las Ánimas”, “una mesa grande con sus gabetas que sirbe para las funciones desta Cofradía que al presente guarda el colector sus libros”, “un arca de tres llaves que sirbe de depósitos y un cajón grande con su llave adonde se guarda la custodia y un cajón grande adonde se guardan los frontales con su llave”, “dies bancos de madera grandes que sirben para quando se sientan los hermanos”, “una silla de manos en que ba Nuestro Señor a los enfermos quando lluebe con dos opas encarnadas y sus correones y palos y sus escudos pintados para que no se pueda prestar a persona alguna”, “doze hacheros pintados de colorado con las insignias de Cofradía y sus arandelas de oja de lata”, “un cajón biejo donde se echa la zera bieja”, “tres tornos de madera para los paños”, “un escaparate de borne para guardar en la sacristía bieja”, “un cajón en que se guardaba el Niño Jesús”, “un cajón con su llave aforrado y su cortina de baieta encarnada para guardar los simpecados”, “dos cajas para guardar el Niño Jesús y San Juan” y “un escapatito de dos puertas pequeño obalado”¹⁷.

Ya en el siglo XVIII, se redactó a finales de 1723 un completísimo y bien organizado inventario de los bienes y alhajas que eran propiedad de la Hermandad Sacramental del Salvador, cuyas anotaciones se revisaron en 1768, 1770 y 1771. Del mismo entresacamos los siguientes asientos referidos al mobiliario de que disponía la corporación eucarística: “una varandilla de comulgatorio con las mesas de caoba y los balaustres de granadillo y metal dorado”¹⁸, “una silla de manos forrada por de dentro en damasco carmesí y clavasón dorada por defuera en alvornos con excudos pintados, dos correones y dos palos, que sirven para llevar a Nuestro Señor a los enfermos quando llueve. Esta se desbarató, y en su lugar ay otra forrada en

¹⁶ Ibidem, f. 410r.

¹⁷ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 1. *Libro de inventarios de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Yglesia Colegial. Año de 1678*, ff. 24v-26r.

¹⁸ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 1. *Ymbentario de las halajas de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, sita en la Yglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador desta ciudad de Sevilla. Año de 1723*, f. 59.

damasco carmesí con flecos de seda del mismo color, clavazón dorada por dentro y fuera, por el exterior baqueta de moscobia carmesí con borlas del mismo color, con escudos de metal dorado con la ynsignia del Santísimo con sus perillas de lo mismo, tres cristales, dos correones y dos palos”¹⁹, “dos atriles de madera tallados dorados y pintados del Altar del Sagrario”, “dos pedestales de madera, dorados, plateados y pintados. Se dieron a el Cavildo”, “un atril tallado, dorado y pintado del altar del Santo Xpto. de la Humildad”, “una messa grande de palo santo con ocho gavettas guarnecidas de évano, con sus serraduras y llaves. Está en ser, y tiene de largo dos y media varas y vara y quarta de ancho”, “una messa de pino y los tableros de sedro con tres excudos tallados, para las funsiones de la Yglesia”, “seis bancos de borne con espaldares, sinco grandes y uno pequeño con excudos tallados de sedro. Están en ser, y más ay uno de quatro varas con su escudo tallado, y en la Sala de Cavildo sinco de borne nuevos, el uno de tres y media varas y los quatro de dos varas”, “un atril de madera con una funda de terçopelo carmesí con galón de oro para poner la Regla”, “un escaparatillo con su llave donde se guardan cavelleras y coronas. No está en ser [en 1768]”, “doze hacheros pintados con arandelas de oja de lata”, “un archivo de pino y tableros de sedro y dos excudos tallados, con tres llaves, para los papeles de esta Archicofradía”, “un arca de hierro con tres llaves para depósitos de esta Archicofradía”, “un arca de madera y su llave y serradura aforrada en baqueta de moscobia claveteada de clavasón dorada y con excudos de metal dorado, para la sera de manos”, “un caxón grande de madera pintado, con sus divisiones para guardar los sirios y sera bieja”, “un caxón con su llave aforrado en bayeta encarnada, para guardar los Simpecados”, “un arca de sedro con su llave para guardar la platta. No está en ser [en 1768]”, “seis caxones de pino para guardar las halajas. No está en ser [en 1768]” y “quatro taquillas que están a los lados de dicho altar [del Sagrario]. No están en ser [en 1768]”²⁰.

Del siglo XIX tomamos como muestra el repertorio de muebles y efectos de madera que se incluyen en el inventario del 2 de mayo de 1876, con indicación precisa de la dependencia en la que se localizaban. En la capilla:

¹⁹ Ibidem. Sobre esta y otras sillas de manos utilizadas por las hermandades sacramentales de Sevilla, véase el interesante trabajo de RECIO MIR, Álvaro: “El primer bien que produce el coche es la autoridad”. Las Hermandades Sacramentales y las carrozas y sillas de manos eucarísticas”, en *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013, pp. 212-216.

²⁰ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 1. *Ymbentario de las halajas de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, sita en la Yglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador desta ciudad de Sevilla. Año de 1723*, ff. 64-66, 69, 76, 78 y 81-85.

“Una barandilla del comulgatorio, de palo santo con perfiles de metal”, “dos taquillas de una vara de alto y media de ancho, con repisas, todo dorado para guardar objetos pertenecientes a el Sagrario. En una de ellas hay una cajita de caoba forrada de terciopelo por dentro, donde se guarda las llaves de la puerta del Sagrario, que es de plata con unos cordones con borlas de oro” y “un banco de madera pintado, de una y cuarta varas de largo, con taca con llave que estaba destinado para guardar las ropas del Niño, cuando lo había al cuidado de la Capilla”. En la antesala capitular: “un estante de madera pintado de azul, que tiene cuatro varas de largo y una y media de alto y media de fondo, además perchas para colgar ropa”. En la bóveda bajo la capilla: “veinte y quatro hacheros de madera pintados”. En la sala baja: “un estante ropero de tres varas de largo y una y cuarta en cuadra”, “uno dicho de cuatro varas alto, una y media ancho y media de fondo, donde está guardado el Simpecado”, “un arca chica de madera pintada de encarnado con escudos”, “una dicha forrada de baqueta, claveteada de metal con escudos”, “dos dichas de madera para llevar cirios a los funerales”, “una cómoda de pino, imitación cedro, con cinco cajones”, “una silla de mano forrada de baqueta, sus correones, varas, cristales, forrada por dentro de damasco carmesí, tiene su funda de cañamazo”, “dos cajones de madera pintados de encarnado con escudo y asas de hierro para llevar la cera a la iglesia para las procesiones”, “un estante de madera pintado de dos varas de alto y una de ancho, fijo en la pared”, “una mesa de pino, enchapada de caoba, con dos cajones con llave, tiene dos argollas de platina con tornillo, para colocar las varas”, “un banco de caoba de tres varas de largo con espaldar de lo mismo con moldura para los Oficiales de mesa”, “un remate de caoba con escudo y mundo tallado, para colocar sobre el espaldar del banco anterior, tiene su funda de cañamazo”, “un sillón forrado de baqueta muy usado”, “diez y seis bancos de pino pintados de dos varas de largo”, “dos bancos de pino fuertes, de dos y media varas de largo, que están en la iglesia delante de las columnas de la media naranja”, “un banco de media vara de alto que sirve para el altar”, “cuatro blandones de madera plateados de dos varas de alto”, “dos segundillos de madera plateados de una y cuarta varas de alto”, “tres pedestales de madera plateados labrados de tres cuartas de alto” y “una mesa desarmada de madera para colocar el aparato de segunda clase”. En la antesala baja: “un arca de madera pintada con escudos y dos cerraduras con llaves, de cuatro varas de largo y tres cuartas en cuadro para guardar la cera”, “una escalera de madera pequeña”, “una gradilla de cuatro pasos para el altar”, “dos banquillos de madera pintados de en-

carnado, de una y cuarta vara de largo y una vara de alto, con seis huecos redondos en cada uno para cirios”, “una urna de madera pintada de negro con filetes dorados y cristales, tiene dos y media varas de largo”, “un cajón de madera pintado, con asas de hierro, donde está colocada la urna”, “una mesa de altar, de una y tres cuartas varas de largo, de pino en blanco para colocar el aparato de primera clase”, “cuatro candeleros de madera tallados dorados, de dos tercias de alto, con arandelas de lata pintadas y fundas de percalina”, “cuatro dichos id. Plateados de una y cuarta varas de alto, con sus arandelas y fundas de percalina”, “cuatro blandones de madera dorados tallados, de dos varas escasas de alto, con sus arandelas y fundas de percalina” y “un cajón de madera pintado un esqueleto, donde están colocados los candeleros anteriores”. En la antesala alta: “un banco de madera de una y cuarta varas de largo y una de alto, con seis huecos para cirios” y “un banco de madera de tres varas de largo”. En la sala de cabildos: “un banco de madera de tres varas de largo”, “dos dichos de madera de dos varas de largo”, “una mesa de granadillo tallada, con pies torneados de dos varas de largo y una y cuarta de ancho con cajones”, “un atril con peana, que figura el libro de los siete sellos, encima un cordero plateado con banderola de plata, las siete letras que figuran de broche también son de plata, Tiene su funda”, “un estante de madera de una vara de alto y tres cuartas fondo, fijo en la pared” y “un arca grande de hierro con tres llaves y dos candados”²¹.

1.1. Arca para la cera.

Obra anónima sevillana.

Hacia 1720.

Madera forrada en piel, claveteada y con aplicaciones de metal dorado.

1,33 m de largo x 0,42 m de ancho x 0.61 m de alto.

El octubre de 1719, los oficiales de la Hermandad Sacramental del Salvador acordaron realizar dos arcas: una para transportar, allí donde fuera necesario, los cirios que llevaban los cofrades en las procesiones; y otra para guardarlos en la iglesia²². Esta última, que es la que ha llegado hasta nuestros días, aparece por primera vez inventariada en 1723 como “Un arca de madera y su llave y serradura, aforrada en baqueta de moscobia, claveteada de

²¹ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 1. *Libro de Inventarios 1848-1907*, ff. 41v-50r.

²² AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 5. *Libro 4º de Acuerdos 1712-1740*, cabildo ordinario de 28 de octubre de 1719, f. 61r.

clavasón dorada y con excudos de metal dorado para la cera de manos”²³.

El forro en piel de este arca se halla sumamente cuarteado, y en algunas zonas incluso desgarrado. En la tapa aparece, flanqueada por emblemas de la Colegial del Salvador –el globo terráqueo fajado y coronado por la cruz–, una tarja central de metal dorado, con decoración vegetal tardobarroca, en cuyo interior se cobija el Cordero apocalíptico con su banderola, asentado sobre el libro de los siete sellos. En los cuatro ángulos se han colocado en oblicuo sendos jarrones con flores. Estos también los encontramos en el frente del arca, donde además se sitúan dos asas y una nueva cartela de metal en el centro, encerrando el motivo del cáliz-ostensorio sobre una peana de nubes tachonada con cabezas de querubines; a ambos lados se arrodillan dos ángeles con las manos entrelazadas. El claveteado emula flores de dos tamaños diferentes. En su parte trasera, el arca no presenta decoración alguna, mientras que las caras laterales se adornan con los ya citados floreros.

El interior de la tapa está pintado al óleo, figurándose una composición eucarística de carácter alegórico. Al medio, un cortinaje rojo se abre para mostrar una cartela con el cáliz-ostensorio, cuya peana descansa sobre tres cabezas angélicas. Alrededor, cabalgando sobre nubes ante un fondo celeste, se vislumbran ocho emblemas eucarísticos, cuatro a cada lado. A la izquierda, se representan la fuente de agua viva, el arca de Noé, la cesta con los panes de la proposición y la mesa pascual; ubicados a la derecha pueden contemplarse el arca de la alianza, el ara de los sacrificios, el cordero místico sobre el libro de los siete sellos y el ramo de uvas de la tierra de promisión. Estos emblemas, a nuestro juicio, están tomados de un grabado anónimo fechado en 1695, que es propiedad de esta cofradía sacramental, en cuyo archivo se conserva su plancha de cobre.

1.2. Mesa de oficiales.

Obra anónima sevillana.

Hacia 1720.

Madera de palo santo con incrustaciones de ébano y aplicaciones en bronce.
1,61 m de largo x 1,07 m de ancho x 0,84 m de alto.

La única referencia documental que poseemos de esta mesa de oficiales es el referido inventario de bienes de 1723, el primero en que figura

²³ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 1. *Inventario de 21 de diciembre de 1723*, f. 82.

anotada su existencia. Allí se nos indica el tipo de madera empleado en su confección y otras características que nos han permitido identificarla: “Una messa grande de palo santo con ocho gavettas guarnecidas de évano, con sus serraduras y llaves”²⁴.

En efecto, esta mesa, ubicada en la sala capitular de la Hermandad Sacramental de Pasión ante el banco de la junta de gobierno, cuenta con ocho cajones o gavetas embellecidas con incrustaciones de ébano, cuatro en su frente y otros tantos detrás, provistos de sus respectivas cerraduras y llaves de bronce.

Las seis patas de la mesa, así como el palillaje que las une, están torneadas con cierto abultamiento en la mitad superior, recordando la forma de un jarrón. Las esquinas del tablero y las citadas patas en su zona inferior presentan adornos calados de bronce. Los dos ángulos del frente ostentan sendas anillas de hierro que servían para sujetar las varas de los alcaldes en los cabildos y funciones religiosas.

1.3. Arca de caudales.

Obra anónima sevillana.

1724.

Hierro forjado con restos de policromía.

0,89 m de largo x 0,47 m de ancho x 0,56 m de ancho.

Consta que el 13 de marzo de 1724, “se compró un arca de guierro para el depósito del caudal desta Archicofradía; costó ciento y veinte reales de vellón; y por echarle tres llaves y componerla toda, cincuenta y siete reales”²⁵.

Arca de morfología y aspecto robusto, su estructura metálica aparece compartimentada en cuarterones que aún conservan leves restos de decoración pintada, donde se distingue una corona sobre la cerradura central, pájaros y motivos vegetales. Cuenta con dos asas laterales que permiten transportarla, así como sendos pestillos en el frente. Para poder abrir este arca era imprescindible reunir las tres llaves que custodiaban otros tantos oficiales de la cofradía; tan complicado mecanismo de cierre es visible en el interior de la tapa.

²⁴ Ibidem, f. 65.

²⁵ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 48. *Mayordomía 1716-1735*. Cuentas de 1724.

1.4. Taquillas (dos).

Cayetano de Acosta.

1756.

Madera tallada y dorada.

0,60 m de alto x 0,30 de ancho x 0,73 m de alto.

Resulta bien conocida la labor desarrollada por Cayetano de Acosta (1709-1778) en la capilla sacramental del Salvador, en su doble faceta de retablista y escultor en piedra²⁶. Consultando el *Borrador donde se apuntan los gastos de la Capilla de San Salvador*, encontramos anotado que “en 31 de diciembre [de 1756] se pagaron de los dos escaparatitos de el Santo Óleo, y su compañero de la Capilla, a el Señor Cayetano de hechura de los dos dichos, setecientos y cincuenta reales de vellón”²⁷. Ambos “escaparatitos” estaban colocados a uno y otro lado del retablo interior de este recinto eucarístico, una ensambladura que asimismo había sido tallada por Acosta entre 1753 y 1754.

En el inventario de 1876 aparece perfectamente aclarada la función de estas “dos taquillas de una vara de alto y media de ancho, con repisas, todo dorado para guardar objetos pertenecientes a el Sagrario. En una de ellas hay una cajita de caoba forrada de terciopelo por dentro, donde se guarda las llaves de la puerta del Sagrario, que es de plata con unos cordones con borlas de oro”²⁸. Adoptan la morfología de unos sagrarios en madera tallada y dorada, con las esquinas delanteras achaflanadas, en los que la rocalla constituye el elemento ornamental predominante. Precisamente, desde la década de 1970 comenzaron a ejercer esa función de tabernáculos, tanto en el retablo de Nuestra Señora del Rocío, como en los altares efímeros que las diversas hermandades de la entonces parroquia del Divino Salvador instalaban en su presbiterio.

²⁶ GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 268-269 y 459-466. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilla: Diputación Provincial, 2007, pp. 97-109. Este último autor hace mención de estas dos piezas que aquí se estudian en p. 101.

²⁷ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. *Borrador donde se apuntan los gastos de la Capilla de San Salvador en 15 de julio de 1749*, s.f.

²⁸ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 1. *Libro de Inventarios 1848-1907*. Inventario de 2 de mayo de 1876, ff. 41v-42r.

1.5. Ropero del simpecado sacramental.

Bartolomé de Rojas.

1848.

Madera de pino de flandes tallada y policromada.

1,74 m de largo x 0,27 m de ancho x 3,02 m de alto.

Hemos podido documentar al carpintero Bartolomé de Rojas como autor del “Ropero o Escaparate nuevo de madera de flandes para guarda y custodia del Simpecado y Guión de nuestra Archicofradía”, recibiendo por su labor 329 reales de vellón el 23 de mayo de 1848²⁹. En nuestros días continúa cobijando en su interior el simpecado sacramental.

Se trata de un armario de escaso fondo y considerable altura, rematado por dos volutas que flanquean una cartela central. Los laterales y ángulos superiores se guarnecen con una decoración vegetal en chorro de madera tallada y dorada, contrastando con el tono encarnado que sirve de fondo uniforme a toda la pieza. El ropero se abre mediante doble hoja, cada una de las cuales queda compartimentada por tres tarjas talladas y doradas, conteniendo motivos pictóricos de carácter concepcionista, a saber: puerta, torre y espejo, en el paño izquierdo; y cedro, palmera y lirio, en el derecho. En el interior se repite la misma división tripartita de las puertas, aunque el tallado de las cartelas resulta más simple y superficial; en esta ocasión, los atributos representados, extraídos como los anteriores de la letanía lauretana, son: olivo, espejo y rosa, a la izquierda; y pozo, fuente y escalera, a la diestra. Las caras laterales internas están ornadas con guirnalda de rosas pintadas.

1.6. Banco de oficiales.

Juan Bravo.

1848.

Madera de caoba tallada.

2,82 m de largo x 0,42 m de ancho x 1,50 m de alto.

Entre ciertos trabajos ejecutados para la Sacramental del Salvador por el carpintero Juan Bravo en 1848, figura este banco de caoba para los oficiales de la junta de gobierno, por el que percibió una suma de 900

²⁹ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 55. *Mayordomía 1836-1850*. Cuentas de 1848. En esos 329 reales que percibió del mayordomo Mariano de Jesús Lamadrid se incluía la “compostura de otros muebles”.

reales³⁰. El banco cuenta con dos brazos laterales que adoptan forma de “s”, al par que el asiento y el respaldo están constituidos por tableros lisos. Este último se halla coronado por un penacho apaisado, en el que hojas de acanto y tornapuntas en “ces” flanquean un óvalo central que contiene un ostensorio de tipología neoclásica.

1.7. Atril para libro de reglas.

Juan Bravo.

1848.

Madera de caoba tallada y dorada.

0,39 m de largo x 0,29 m de ancho x 0,41 m de alto.

Este atril de caoba tallada y dorada fue realizado por el mencionado carpintero Juan Bravo en marzo de 1848, y su coste ascendió a 640 reales de vellón³¹. En su día sirvió para sustentar el libro de reglas de la archicofradía, pero en la actualidad ha perdido este uso.

Su morfología es singular. La base del atril está conformada por el libro de los siete sellos, que a su vez descansa sobre cuatro volutas de aspecto vegetal; en su lomo se ha grabado un ostensorio flanqueado por espigas y uvas. En la tapa del aludido libro reposa el cordero apocalíptico, escultura de madera plateada en la cual se embute la flameante banderola con la inscripción “AGNUS DEI”. Tanto el gallardete como los siete sellos con las iniciales B.C.P.C.E.O.M. (dichas letras, en plata dorada, aluden a los siete sacramentos: Bautismo, Comunión, Penitencia, Confirmación, Extremaunción, Orden Sacerdotal y Matrimonio) fueron labrados por el platero Miguel Palomino López, quien al efecto cobró 222 reales³². El respaldo del atril está tallado por

³⁰ Ibidem. “He recibido del Señor D. Mariano de Jesús de Lamadrid como Mayordomo de la Archicofradía Sacramental de la Colegial del Salvador la suma de mil seiscientos y quarenta reales vellón, ymporte de la obra hecha en mi establecimiento, de la manera que diré: novecientos reales, valor de un banco de caoba de brazos para los señores Oficiales de Mesa; seiscientos y quarenta reales, valor del atril tallado de caoba y dorado, forma el Libro de los Siete Sellos; sobre su peana el cordero para poner la Regla u Ordenanzas de nuestra Archicofradía; y cien reales más por el valor de dos cajas de madera, donde están custodiadas la sobremesa y atril dorado, con más la echura de la funda del atril y la del banco, y para que conste firmo este. Sevilla y marzo 31, 1848. Juan Brabo (rúbrica)”. La primera labor que se le encomendó a Juan Bravo es el arreglo de la mesa de caoba utilizada en las funciones religiosas de la archicofradía. El 21 de febrero de 1848 cobró por este concepto 80 reales de vellón.

³¹ Ibid.

³² Ibid. Recibo firmado por Miguel Palomino el 15 de marzo de 1848. Sobre otros trabajos desarrollados por Miguel Palomino López para la Sacramental del Salvador, véase RODA PEÑA, José: “Orfebrería neoclásica en la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla”, en *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2015, pp. 227-255.

ambas caras, presentando cintas y tallos vegetales que se entrecruzan con ritmo sinuoso; en el reverso se ostenta el emblema de la Colegial del Salvador, al par que en el anverso descubrimos un haz de espigas y un racimo de uvas.

2. REJERÍA

2.1. Reja de acceso a la capilla sacramental.

Obra anónima sevillana.

1752.

Hierro forjado, dorado y policromado.

5 m de alto x 3,34 m de ancho.

En el arco de medio punto que sirve de acceso a la capilla sacramental del Salvador se instaló en agosto de 1752 una “fuerte y buena reja dorada”³³ de hierro forjado, la cual quedaría después perfectamente encajada en el formidable retablo rococó tallado a partir de 1756 por Cayetano de Acosta, que sirve de portada y embocadura al recinto eucarístico. Aunque no hemos podido documentar al autor de esta afiligranada reja, sí conocemos en cambio su peso, que alcanza las 4312,5 libras (equivalentes a 1983 kilogramos), así como que su costo se elevó a los 16 300 reales³⁴.

Sus seis varas de alto y cuatro de ancho se articulan en un cuerpo único con doble hoja, entablamento y coronamiento semicircular, quedando este centrado por una placa de metal policromado en la que se plasma al cordero apocalíptico sobre el libro de los siete sellos. Una tupida decoración compuesta de motivos florales y encintados tamiza la visión del espectador, e incluso impone una determinada manera de mirar³⁵. En esta reja “de gran arte y dibujo”³⁶, aún permanecen restos del revestimiento do-

³³ Así la calificó GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, p. 121.

³⁴ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. *Borrador donde se apuntan los gastos de la Capilla de San Salvador en 15 de julio de 1749*, s.f. Las partidas referentes a esta reja son las que siguen: el 18 de agosto de 1752 se pagaron 8 reales “por traer el medio punto de la reja” y el 3 de septiembre de ese mismo año fueron 16 300 reales los que se desembolsaron “de la reja grande para la Capilla, que pesó 4 312,5 libras, a razón de 2 de plata cada libra”.

³⁵ BONET CORREA, Antonio: *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 11.

³⁶ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. *Descripción de la capilla sacramental del Salvador*, folio manuscrito suelto. “Y en el dicho arco su puerta, que es una reja de gran arte y dibujo; y el medio del medio punto un cordero de metal con el Libro y los 7 sellos”.

rado con que se cubrió durante años, llevado a cabo por el pintor Andrés Nicolás de Rubira³⁷.

2.2. Baranda.

Tomás Márquez.

1762.

Hierro forjado y policromado.

10,02 m de ancho x 1,25 m de alto.

Esta reja, concebida a manera de baranda sobre una grada de jaspe encarnado, separa la nave del evangelio del espacio que antecede a la capilla sacramental, unos cuantos metros cuadrados ubicados ante el colosal retablo-portada de Cayetano de Acosta, que fueron cedidos en propiedad a la hermandad por los canónigos de la colegial el 13 de diciembre de 1754.

Rematada por seis grandes perillas de metal dorado, combina los balaustres con paneles decorativos, a base de tallos vegetales que rematan en flores de ocho pétalos. Fue fundida por el maestro herrero Tomás Márquez³⁸ en junio de 1762, siendo colocada entre el 14 de julio y el 8 de agosto de ese año, bajo la dirección del maestro cantero Miguel Landeras. Su precio fue de 18 934 reales³⁹. Sabemos que en repetidas ocasiones fue pintada de bermellón, color eucarístico por excelencia⁴⁰.

³⁷ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. Recibo firmado por Andrés Nicolás de Rubira el 3 de junio de 1760.

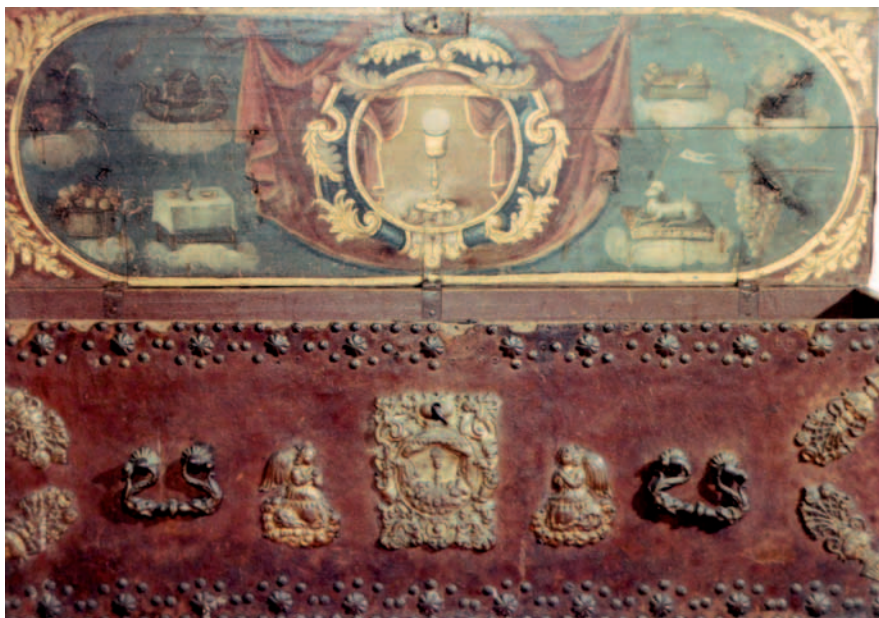
³⁸ Sabemos que Tomás Márquez realizó, tras los efectos causados por el terremoto de Lisboa de 1755, los dos campanilleros, así como las rejas del coro y del trascoro de la parroquia de Santa Ana de Triana. Vid. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "La reforma barroca de la iglesia de Santa Ana", en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, 1982, pp. 383-384 y 389; MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: *La iglesia de Santa Ana de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1991, p. 23. Posteriormente, en 1767, ejecutó una veleta coronada por una cruz para el campanario de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Espartinas. AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Santuario de Nuestra Señora de Loreto", en *Espartinas. Historia, Arte y Religiosidad Popular*. Espartinas: Ayuntamiento de Espartinas, 2006, p. 320.

³⁹ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 77. *Borrador donde se apuntan los gastos de la Capilla de San Salvador en 15 de julio de 1749*, s.f. El 13 de junio de 1762 fueron pagados 18 934 reales "por la reja de fuera que hizo el maestro Tomás Márquez". Ibidem. *Cuenta de lo que se a gastado en poner la reja de la Capilla del Santísimo del Sagrario del Señor San Salvador*. Aquí aparece en repetidas ocasiones el nombre del maestro Landeras. El coste de la operación fue de 403 reales.

⁴⁰ AHSPS. Sección Sacramental. Leg. 55. *Mayordomía 1836-1850*. Cuentas de 1848. El 11 de marzo de 1848, Antonio Álvarez firmó recibo de 160 reales por haber pintado la reja de bermellón. Leg. 56. *Mayordomía 1851-1875*. Cuentas de 1868. Por idéntica labor, Antonio Rivarola recibió 110 reales el 30 de mayo de 1868.



1. Luis López. Puertas (lado del evangelio) de la capilla sacramental del Salvador. 1753.



2. Obra anónima sevillana. Arca para la cera. Hacia 1720.



3. Obra anónima sevillana. Mesa de oficiales. Hacia 1720.



4. *Obra anónima sevillana. Arca de caudales. 1724.*



5. *Cayetano de Acosta. Taquilla. 1756.*



6. Bartolomé de Rojas. Ropero del simpecado sacramental. 1848.



7. Juan Bravo. Banco de oficiales. 1848.



8. Juan Bravo. Atril para libro de reglas. 1848.



9. Obra anónima sevillana. Reja de acceso a la capilla sacramental del Salvador. 1752.



10. Tomás Márquez. Baranda. 1762.

Este libro se terminó de maquetar
en los talleres de Imprenta Rojo, S.L. de Sevilla,
el día 24 de octubre de 2017,
festividad de San Antonio María Claret.

ISBN: 978-84-922661-8-0



9 788492 266180 >